

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 41
1994

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Directorul publicației : REMUS NICULESCU

Comitet consultativ : VIRGIL CÂNDEA, ALEXANDRU DUȚU,
THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU,
DAN HĂULICĂ, ANDREI PIPPIDI,
ANDREI PLEȘU, RĂZVAN THEODORESCU,
SORIN ULEA.

Comitet de redacție : ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, MAGDA
CÂRNECI, TEREZA SINIGALIA (secretara
comitetului), GHEORGHE VIDA, IOANA
VLASIU.

Secretar de redacție : DANIELA ARȚĂREANU.

CITITORI!

Consultați publicațiile periodice ale ACADEMIEI ROMÂNE!

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistelor, reînnoiți abonamentele dv. În țară, revista se poate procura prin poștă, pe bază de abonament la:

RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O.Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, București, România.
ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos. Olteniței 35-37, Sect. 4, P.O.Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București, România.

AMCO PRESS S.R.L., Bd. N. Grigorescu 29A, ap. 66, Sect. 3, P.O.Box 57-88, Fax 401-312 5109, Tel. 401-643 9390; 401-312 5109, București, România.

Abonamentele din străinătate se primesc la RODIPET S. A., Piața Presei Libere nr. 1, P. O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, București, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos. Olteniței 35-37, Sect. 4, P.O.Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București, România.

Manuscrisele, cărțile, revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”. Redacția: Calea Victoriei 196, București, R-71101, c.p. 22-129, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
79717, București, Calea 13 Septembrie, nr. 13, C.P. 5-42

SUMAR

TEREZA SINIGALIA,	Construcții de influență gotică în ansambluri monastice din Țara Românească în prima jumătate a secolului al XVI-lea	3
CONSTANȚA COSTEA,	Ilustrația manuscriselor slavone în mediul cărturăresc al mitropolitului Anastasie Crimcovici. <i>Psaltirea</i> (Mănăstirea Dragomirna, cod. sl. TD6/1934 (354-32))	17
REMUS NICULESCU,	Portretul unui domn din epoca Luminilor: Constantin Mavrocordat văzut de Jean-Étienne Liotard	43

NOTE ȘI DOCUMENTE

Biserica „Înălțarea Domnului” de la mănăstirea Neamț. Dosar de restaurare a picturii murale din absida altarului:

TEODORA SPĂTARU-IANCULESCU, Cercetarea, conservarea și restaurarea picturilor murale	57
ANCA VASILIU, Observații și ipoteze de lucru privind picturile murale aflate în curs de restaurare	60



IOANA IANCOVESCU, Note asupra iconografiei unor imnuri mariale în pictura brâncovenească	82
--	----

RECENZII

Pavel Chihaia, <i>Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească (Tereza Sinigalia)</i>	95
Ioana Cristache-Panait, <i>Arhitectura de lemn din Transilvania. I. Județele Alba, Mureș și Harghita (Tereza Sinigalia)</i>	97
Constantin Bălan, <i>Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Argeș (secolul XIV – 1848) (Ioana Iancovescu)</i>	98
Mariana Vida, <i>Theodor Aman, gravor (Pavel Șușară)</i>	100

găesc alte clădiri antice decât biserica din mijloc și temeliile zidurilor împrejmuitoare. Toate încăperile mănăstirii au fost date jos și înlocuite, la 1840, prin șirele de camere și de chilii, destinate pentru închisoare și pentru locuința călugărilor și impiegaților. Știu însă din auzite, că-n vechia clădire erau două paraclise sau capele ...”⁶.

Astăzi, nu mai există la Snagov nimic, nici chiar din construcțiile mănăstirești care primiseră și trista destinație de închisoare politică a începutului anilor '40 ai secolului trecut⁷. Biserica este aproape singură în mijlocul ostrovului⁸ și își așteaptă cercetătorii care, nădăjduim, vor putea scoate la iveală, prin săpături arheologice, ceva din vechile edificii monastice ale ansamblului.

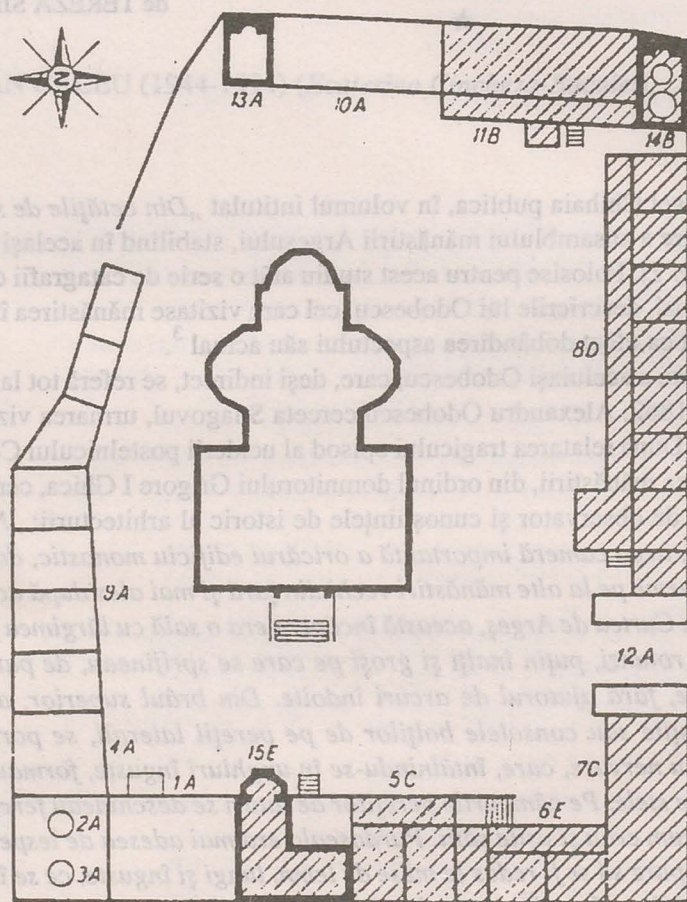


Fig. 1. Reconstituirea ansamblului mănăstirii Argeș (după Pavel Chihaia).

Faze de construcție în incinta mănăstirii Argeș: A – Neagoe Basarab (nehașurat); B – Radu de la Afumați; C – Matei Basarab; D – Arhimandritul Damaschin; E – Episcopul Iosif. 1 – Trapeză; 2 – Bucătărie; 3 – Brutărie; 4 – „Povarnă de olovină”; 5 – Arhondaricul; 6 – „Casele noi”; 7 – Casele arhieresti; 8 – Casele lui Damaschin; 9 – Chilii; 10 – Casa domnească „Neagoe Basarab”; 11 – Casa domnească „Radu de la Afumați”; 12 – Turnul-clopotniță; 13 – Paraclisul Sf. Nicolae; 14 – Paraclisul Sf. Petru și Pavel; 15 – Paraclisul Sf. Nifon.

După cum bine se știe, nu mai există nimic – cu excepția bisericii – nici la mănăstirea Argeșului, iar la Dealu și la Bistrița, mănăstiri precis ridicate la cumpăna secolelor al XV-lea și al XVI-lea, edificiile monahale datează tot din anii '40 ai aceluiași veac trecut, ultimul ansamblu cunoscând chiar și dărâmarea și reconstruirea bisericii principale⁹.

⁶ Ibidem, p. 207.

⁷ C. D. Aricescu, *Procesul și exilul meu la Snagov*, București, 1859.

⁸ Dintre construcțiile vechi, pe insulă se află numai biserica cu hramul Intrarea în biserică a Maicii Domnului (1512-1521) și turnul-clopotniță cu o datare incertă, care va putea, poate, fi rezolvată în urma unor cercetări arheologice propuse pentru 1995.

⁹ În *Marele dicționar geografic al României*, I, p. 422-423, sub voce *Bistrița, mănăstire jud. Vâlcea*, este transcrisă pisană consemnând refacerile de la mijlocul secolului al XIX-lea: „Fiindcă această mănăstire Bistrița se afla în starea cea mai ruinoasă, așa din cauza acestora a hotărât mărirea sa Domnul Gheorghe Bibescu în anul 1845 dărâmarea acestei ruine,

împreună cu biserica și a se reclădi precum este în ființă. La 26 septembrie anul 1846 s-au pus temelia de MM lor Domnul și Doamna, în prezența tuturor miniștrilor și boerime. În anul 1850 și 1851, din pricina evenimentelor, a fost întreruptă această clădire; la anul 1852 începându-se iarăși lucrarea, în anul 1855 desăvârșindu-se sfânta biserică, la 15 august, în ziua Sfintei Mării, s-au sfințit prin Eminența Sa părintele Mitropolit D. D. Nifon în prezența M.M. Lor Domnului și Doamnei Știrbei. În luna lu (sic!) Septemvrie 1856 s-au predat toate clădirile gata. Proiectele acestor clădiri s-au alcătuit și executat de arhitecții clădirilor mănăstirești Ion Schlatter, Scarlat Beniș și ajutorul Iuliu Fraivald, sub egumenia părintelui Gavriil Arhimandrit”.

Întrucât numai pentru mănăstirea Argeşului, devenită între timp Episcopie, în vremea lui Iosif ¹⁰, avem descrierile cele mai detaliate, datorate aceluiaşi Odobescu, folosite de Pavel Chihaiia, dar numai ca interpretare, fără a le cita *in extenso*, ci doar parţial, în relaţie cu descrierea individuală a încăperilor ¹¹, ne permitem să le redăm, aşa cum au fost ele publicate în 1915 în „Convorbiri literare”: „...Clădirea de căpetenie, în faţa bisericii, e acum foarte confusă, fiind adăogată şi împărţită după vremuri şi împrejurări; însă luând bine aminte, se deosebeşte (sic!) într-nsa două clădiri în epoce şi de stil cu totul deosebite întrunite după vremi. Partea despre clopotniţă e mai nouă şi cu toate că temeliiile şi mai ales zidul de afară (care a fost cel vechi de împrejmuire) pot fi vechi, însă acea zidire cu trei caturi e ridicată de episcopul Iosif şi merită puţină luare aminte.

Din contră partea despre chiliile de la Nord e chiar catul de jos al vechiului Palat, poate chiar şi acelaşi de l'a zidit Neagoe de o dată cu biserica, cum se vede în pisania no. 3 a lui Şerban Cantacuzino Voevod. După cercetări amănunte, socotesc a fi recunoscut că clădirea aceea se compunea din: 1. o sală lungă de 35 m şi lată de 11 m, rezemată pe 3 stâlpi rotunzi având fiecare 2 m 90 centim. circumferinţa şi 2 m 90 centim. înălţime.

Pe acei stâlpi se rezemau 8 bolte, împodobite cu ciubuce (ce se văd încă în magazia de care voi vorbi); înălţimea mijlocului acestor bolţi de d'asupra burţii (extradosului, n. T.S.) bolţii de la pivniţă e de 7 m 40 centim. Această sală e acum astfel îmbucătăţită: 4 din bolţile ei, cu un stâlp (cel despre nord, formând un pătrat) slujesc de magazie de bucate la mănăstire; e nepardosită şi se deosebeşte (se observă, n. T.S.) în jos pereţii bolţii de la pivniţă. Pe sus e cu tot înnegrită de fum încă de la focul de la 1813, în urma căruia a zidit episcopul Iosif; se deosebesc încă pe bolţile de sus ornamentaţiile cu totul gotice ale ciubucelor. Alte două bolţi alăturate şi despărţite de acelea cu un zid nou alcătuiesc paraclisul ce s-a înfiinţat sub Vodă Hangerliu, adăogându-se despre curtea bisericii o clădire semirotundă care formează altarul paraclisului; zidul cel vechi s-a dărâmat de partea aceea şi-n locu-i se află acum tâmpla paraclisului. Ciubucile de pe boltă s-au curăţat şi duşumeaua s-a înălţat cu mult, punându-se scânduri. Celelalte două bolţi (travei, n. T.S.) ce mai rămân spre sud, ca să se completeze 8 bolţi ale sălii, sunt: una, cea mai din fund, o mică intrare a paraclisului, despărţită de dânsul printr-un mic perete şi doi stâlpişori pe care se sprijină un dulap de lemn unde se ţine biblioteca Episcopiei; ceilalţi despărţiţi şi de paraclis şi de intrarea lui, cu două ziduri noi, au celelalte ale sale două părţi deschise, căci slujeşte de intrare la zidirea cea nouă, având scară în jos spre curte şi scară în sus spre catul al doilea.

Dintr-acestea toate se alcătuieşte sala cea mare.

2. O odaie spre sud, alătura cu sala, cât o singură boltă (travee, n. T.S.), ceva mai înaltă decât ale chiliilor, având fiecare parte 7 m 20 cm întindere. La această odaie duşumeaua e ridicată foarte mult şi, de altă parte, boltă e înfundată cu un tavan de scânduri, astfel încât odaia actuală e numai un mic spaţiu luat în înălţime: odăii celei vechi (exprimare defectuoasă, corect ar fi: reprezintă numai o parte din spaţiul real delimitat de zidurile şi bolţile originare ale încăperii).

Ceea ce mă face să crez că această odaie era intrarea sălii având şi scara de piatră care acum este în peretele ei din afară tocmai pe d'asupra curburii sale celei vechi.

3. Două beciuri sau odăi cu bolţi înalte şi juguiate despre Nord, alăturate cu sala şi despărţite una de alta printr-un pilastru exagon. Ele sunt poate îndoite de înalte ca bolţile sălii şi primesc lumina numai de sus. Acum se află despărţite de un perete şi slujesc una de cuhnie cealaltă de cuptor.

Ele au 6 m 25 cm lungime şi 5 m 50 cm latul. Acesta se şi pare a fi fost catul de jos al vechii clădiri.

Pivniţa boltită şi răzimată şi ea pe pilastrii corespunde cu sala şi cu beciurile. Peretele la catul de jos e de un metru 10 cm lat, zidit cu cărămidă şi cu piatră, afară de bolţi cari este numai de cărămidă. Pe dinafară se vede pe laturile pereţilor afară din curte şi chiar în curte un petic de ornamentaţie veche în dinţi (carreaux) cu 3 trepte; de la care mai în sus peretele se făcea mai îngust, ceea ce dovedeşte că mai era şi alt cat pe d'asupra.

Cu un asemenea palat, cu peretele împrejmuirii, ce se vede încă p'allocurea vechi, se poate completa socotesc ideea ce ne-am putea face despre vechea zidire a monastirii de Argeş¹².

În ce măsură ceea ce vedea Odobescu corespundea – în linii mari cel puţin – cu originalul presupus a fi fost ridicat, în vremea lui Neagoe Basarab? Insertul din „Cronica Ţării Româneşti”, reprezentat de relatările

¹⁰ Victor Brătulescu, *Hrisovul lui Alexandru Moruzi pentru înfiinţarea Episcopiei Argeş şi numirea lui Iosif ca titular al noiei eparhii* [din 1794], în MO, XV (1963), nr. 11-12, p. 931-936.

¹¹ Pavel Chihaiia, *op. cit.*, passim.

¹² Al. Odobescu, *Episcopia de Argeş, în Convorbiri literare*, Bucureşti, XLIX (1915), nr. 11-12, p. 1107-1133. Cap. Clădirile, pisanile. Citatul la p. 1112-1114.

lui Gavriil Protul, consemnând târnosirea mănăstirii la 15 august 1517, menționează: „Iar mănăstirea cea noao din Argeș o îngrădi împrejur cu curte de zid și înlăuntru curții făcu multe chilii călugărești și o înfrumuseță cu tot felul de trebuințe. Făcu trapezărie și magherniță, magopie și povarnă de olovină, pimnița și clopotnița înaltă. Și cu alte frumuseți și cu toate o împodobi și o făcu raiul lui Dumnezeu...”¹³.

O informație care o confirmă pe cea contemporană zidirii, sprijinind observațiile lui Odobescu, și care poate să ne dea de gândit, este cea a lui Paul de Alep, din 1656: „Trapeza sau sala de ospețe a mănăstirii este foarte încăpătoare: și turnul ei nu are pereche, afară doar de acela al castelului din țara noastră, numit „Hisn”, fiind octogonal pe dinafară și ajurat peste tot în felul peceții lui Solomon”¹⁴.

Ultimele cuvinte introduc date de o noutate surprinzătoare. Referirea la planta denumită „pecetea lui Solomon”, din familia liliacee, sălbatecă, de pădure și înmulțindu-se prin rizomi cu umflături, care, îngemănafi, păstrează amprenta tijeii fostei floricele¹⁵, pare să concorde cu ideea că nu doar forme gotice arhitectonice, reprezentate de nervurile bolții stelate a trapezei, se puteau întâlni în ctitoria lui Neagoe Basarab, ci și elemente decorative mai pretențioase, poate chiar o friză sculptată cu festoane ori mici fleuroni, motiv amintit și de Grigore Tocilescu, care, în anii '80 ai veacului trecut, descria materialele de construcție observabile încă la edificiile nedemolate de pe latura de vest a mănăstirii¹⁶. Alături de un fragment de nervură de cărămidă, al cărei profil îl desenează¹⁷ și pe care Pavel Chihaiia crede a-l regăsi – ca model – în bolta în rețea a bisericii evanghelice din Biertan (jud. Sibiu), quasi-contemporană cu ctitoria de la Argeș¹⁸, Tocilescu oferă și un desen al unei cahle de sobă, din teracotă, decorată cu festoane intersectate având în vârf mici fleuroni¹⁹. Este dificil de spus dacă turnul era decorat la exterior cu plăci ceramice sau dacă nu cumva el purta un brâu de piatră ornamentat cu un vrej festonat marcat de mici fleuroni. Este posibilă și crearea aici a unui rapel decorativ la biserică, prin utilizarea fie a frizei de festoane intersectate cu fleuroni care decorează extremitatea superioară a turlei pronaosului, fie a frizei de arcaturi intersectate terminate la partea inferioară cu medalioane mici circulare cu entrelacs-uri centrale [Fig. 2, 3] element de posibilă îndepărtată sorginte caucaziană, preluat ulterior la monumente muntenești^{19 bis}, care ar aduce cel mai bine cu elementul fitomorf evocat de Paul de Alep.

Cealaltă remarcă a lui Paul de Alep este și mai interesantă. Deci, trapeza avea un turn propriu, octogonal la exterior, impresionant ca dimensiuni, după cum se poate deduce din admirația și comparația diaconului sirian. În acest caz, el pare să fi depășit dimensiunile unui simplu turn de scară, de tipul curent în Transilvania, așa cum rezultă din descrierea de mai sus a lui Odobescu referitoare la încăperea originală de la sudul trapezei [Fig. 4]. Accesul la ea se făcea, desigur, prin o scară adosată laturii dinspre curte, cu trepte debușând pe un podest, sub ea fiind adăpostită probabil și intrarea la primul nivel al încăperii pătrate. Turnul putea avea o bază pătrată și unu-două etaje octogonale, accesul la acestea din urmă realizându-se mai curând de la nivelul unui drum de strajă decât din aceeași încăpere prin care se intra în trapeză. Soluția oferea și posibilitatea separării trapezei de funcția defensivă a turnului. Sensul prezenței sale aici credem că justifică

¹³ Istoria Țării Românești (Letopiseșul Cantacuzinesc), în Cronicari munteni, I, București, 1984, p. 107.

¹⁴ În Călători străini despre Țările Române, VI, București, 1976, p. 169.

¹⁵ Petit Larousse, Paris, 1975, p. 930, sub voce Sceau-de-Salomon.

¹⁶ Grigore Tocilescu, Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeș restaurată în zilele M. S. regelui Carol I și sfârșită din nou în ziua de 19 octombrie 1886, București, 1887, p. 57: „Din cauza ploilor, partea cea mai interesantă din fostul palat episcopal, care după stilul său arhitectonic părea a fi una din cele mai antice clădiri ale României, fu nimicită: ea consta dintr-o cameră pătrată cu boltă ascuțită, dintr-un salon cu 8 bolte ogivale teșite, ornate cu nervuri de teracotă și răzimate pe 3 pilaștri; în fine din două cuinii boltite în pânlie, sub care toate acestea se deschideau pimnițe corespunzătoare”.

¹⁷ Ibidem, p. 36, pl. I: Tipuri de cărămidă – punct I: bolțar de nervură. Tocilescu nu amintește de unde provin tipurile de cărămidă folosite, dar, întrucât, biserica nu are profilatură de

cărămidă, exemplele desenate nu pot proveni decât de la ansamblul de construcții care o înconjoară, cu probabilitate de la trapeză, singura încăpere la care vizitatorii din secolul al XIX-lea au remarcat prezența nervurilor gotice.

¹⁸ Pavel Chihaiia, op. cit., p. 116-117.

¹⁹ Grigore Tocilescu, op. cit., p. 36. pl. II: Cahle și fragmente de cahle – cahla E. O mențiune a autorului: „Probă că fabricarea cărămizii era destul de înaintată este atât varietatea modelelor găsite în săpăturile întreprinse în jurul Bisericii de Argeș și ornamentele frumoase de pe dânsle cât și mărturia unui cronicar sas, care ne spune că în a. 1619 s-a fabricat la Argeș cărămidă smălțuită albă, verde, albastră și roșie pentru Transilvania”.

^{19 bis} Turnul de la mănăstirea Brâncoveni, ridicat de Matei Basarab în jur de 1640; biserica de la Mogoșoaia (1683 – Constantin Brâncoveanu mare logofăt); biserica schitului Sărăcinești – jud. Vâlcea (1688 – Atanasie Sărăcinescu); biserica bolniței de la mănăstirea Hurezi (1697 – Maria Doamna, soția lui Constantin Brâncoveanu).

funcția sa inițială de turn de apărare și de clopotniță. Construcții identice din marile mănăstiri athonite (Vatopedi, Sf. Pavel, Dochiariu, Dionisiu)²⁰, contemporane sau ceva mai târziu decât mănăstirea lui Neagoe de la Argeș, ar putea constitui repere pentru acesta, după cum, alte modele ar putea proveni din același mediu

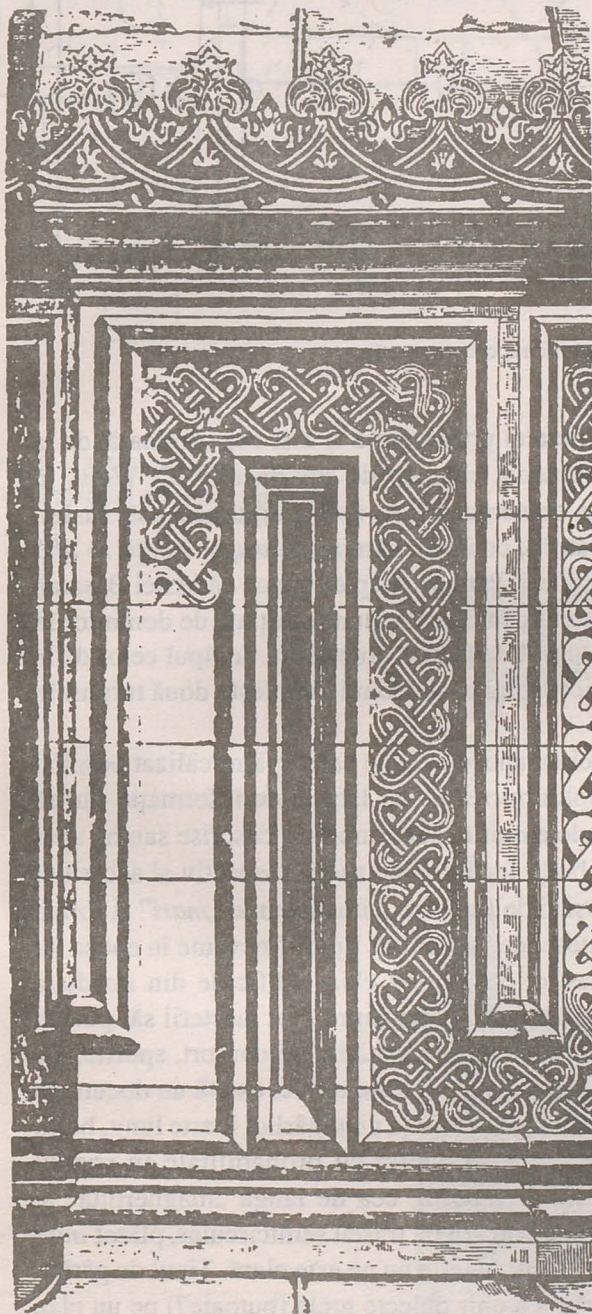
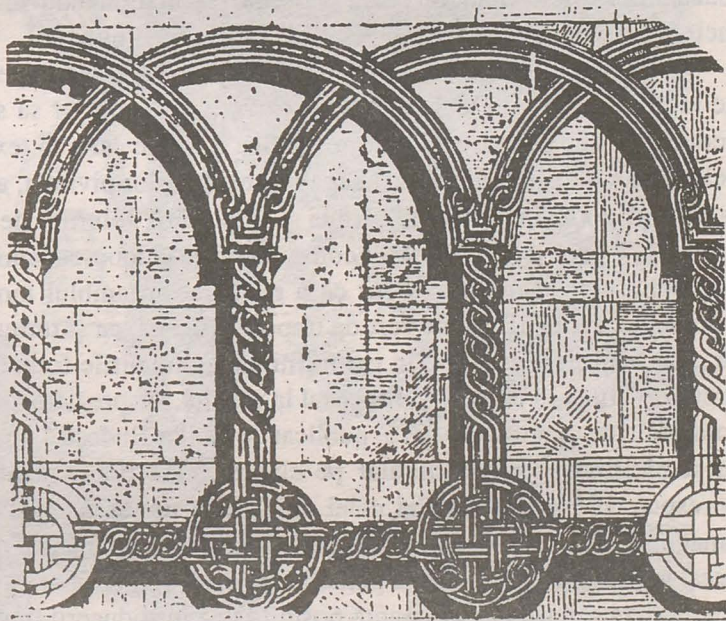


Fig. 2. Biserica mănăstirii Argeș: coronament de la turla pronaosului (după Louis Reissenberger).

Fig. 3. Biserica mănăstirii Argeș: friza decorativă de la baza turlei pronaosului (după Louis Reissenberger).



transilvan, unde, știm din documente, Neagoe chiar fusese impresionat de turnul „Sfatului” din Sibiu, după cum mărturisește el însuși într-o scrisoare adresată patriciatului acestui oraș²¹. Nu știm sigur dacă, la mănăstirile de până în secolul al XVI-lea din Țara Românească, turnul de poartă era identic cu clopotnița. Nepăstrându-se nici un ansamblu nemodificat²², este dificil să ne pronunțăm ferm, dar există câteva argumente care favorizează

²⁰ George Balș, *Notiță despre arhitectura Sfântului Munte*, în *BCMI*, VI, 1913, p. 1-50, foto, passim; Virgil Cândea și Constantin Simionescu, *Witnesses to the Romanian Presence in Mount Athos*, București, 1979, planșe nenumerotate; Sotiris Kadas, *Mont Athos. Guide illustré des vingt monastères*, Athènes, 1991, planșe color, passim.

²¹ V. infra, nota nr. 32.

²² Tismana – epoca lui Matei Basarab, apoi sec. al XIX-lea;

Dealul – sec. XIX; Bistrița – sec. XIX; Stănești – nu mai are incintă; Cobia – numai turn-clopotniță din sec. XVIII; Tutana – turn-clopotniță și fragmente din incintă databile în jur de 1587; turnul are și funcție de poartă, fiind primul din acest tip păstrat în Țara Românească; Bucovăț – nu mai are incintă; Căluș – turn-clopotniță din sec. XVIII, construcțiile monahale – din perioade diferite; Mihai Vodă – turn-clopotniță care a avut în mod sigur și funcția de poartă (deceniul 10 sec. XVI).

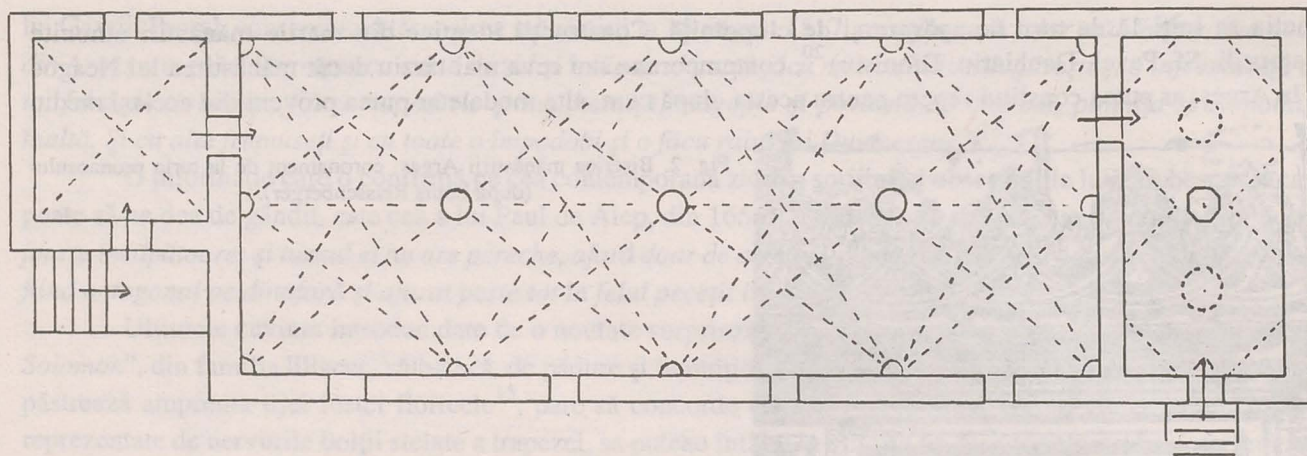


Fig. 4. Mănăstirea Argeș: Reconstituirea planului trapezei (ipoteză).

dubiul. Primul este prezența, la Cozia, în colțul de sud-vest al incintei presupuse a fi fost cea originală, de la sfârșitul veacului al XIV-lea, a unui puternic turn-clopotniță, desenat ca atare de austriacul J. C. Weiss în 1730²³, lângă care se afla intrarea propriu-zisă, ea nefăcând corp comun cu el. Al doilea argument este însăși, informația lui Paul de Alep, receptată *ad litteram* de toți cercetătorii, conform căreia „*deasupra porții se află clopotnița, clădită acum câțiva ani de răposatul Matei voievod*”²⁴. Deci, Paul de Alep nu spune că Matei Basarab ar fi re-zidit clopotnița, ci că a clădit-o, dar toți cercetătorii moderni consideră acțiunea inițiată de domnitor în jur de 1645 drept o refacere a unui turn-clopotniță – același cu turnul de poartă, impozant, de tipul celor de la mănăstirile Brâncoveni, Strehaia și Brebu²⁵. – nereținându-se nici faptul că diaconul amintește două turnuri în incinta mănăstirii, al trapezei, cel vechi, și al clopotniței noi.

În propunerile de reconstituiri ale pivniței și ale trapezei cu anezele ei, pe care le-am realizat pornind de la descrierile lui Odobescu [Fig. 4, 5], a fost necesar să suplinim o serie de lacune de informație sau să deducem – sub forma unei ipoteze grafice – forme care, în textele amintite sunt imprecis descrise sau nu apar deloc. Este în primul rând cazul spațiului și bolților pivniței, al bolții încăperii de sud și respectiv al accesului la pivniță, apoi al numărului, formei și amplasării golurilor de uși și de ferestre. Dimensiunile „mari” și forma „rotundă”, pentru aceste goluri, consemnate de Odobescu, amintesc mai curând de tipuri frecvente în epoca lui Matei Basarab, care știm sigur că a restaurat ansamblul monastic, construind chiar edificiile din imediata vecinătate, spre sud și sud-vest de trapeză [Fig. 1], ca și turnul-clopotniță (vezi supra), tot meșterii săi putând să „modernizeze” golurile în conformitate cu înnoirile formale dictate de necesitățile de confort, sporite, ale vremii²⁶. În ceea ce privește accesul la pivniță, despre care Odobescu nu amintește nimic, există un document fotografic de dinainte de 1875, publicat de Ghika-Budești²⁷, care indică prezența unui gârlici foarte lung, boltit în semicilindru, perpendicular pe clădire, care debușează la nivelul pivniței cu probabilitate în spațiul corespunzând primei sau al celei de a doua travei dinspre nord a trapezei, cea de lângă „magherniță” și „magopie” [Fig. 6]. Aceeași fotografie mai indică, tot pentru pivniță, un gol cu traseu semicircular, plasat între acest gârlici și zidul nordic al paraclisului episcopului Iosif, gol a cărui funcție nu ne este clară. Tipul de gârlici foarte lung, oferind cu siguranță posibilitatea introducerii în pivniță a unor obiecte grele (butoaie?) pe un plan lin înclinat, este întâlnit și la construcții civile anterioare din Țara Românească, de exemplu la prima Curte Domnească din Târgoviște, dar și ulterior, la palatul lui Petru Cercel din cadrul aceleiași Curți²⁸.

²³ Biblioteca Academiei Române, *Manuscris german nr. 10*, f. 75v. O variantă a desenului lui Weiss, aflată la Kriegs Archiv din Viena, a fost publicată de M. Popescu, *Oltenia în timpul stăpânirii austriece (1718-1739)*, în *BCMI*, 1926, p. 100. Un comentariu privitor la cele două serii de desene ale lui Weiss la Tereza Sinigalia, *Johann Weiss et les monuments de la Valachie*, în *RRHA, Série Beaux-Arts*, XXII (1985), p. 43-64; Cozia – p. 45-46, fig. 2-4.

²⁴ Paul de Alep, *op. cit.*, p. 165.

²⁵ Brâncoveni – turnul datează din vremea lui Matei Basarab, din jur de 1640 (vezi și mențiunea lui Baksic, în *Călători străini*

despre Țările Române, V, București, p. 208); Strehaia – în jur de 1645; Brebu – 1640-1650.

²⁶ Pavel Chihai, *op. cit.*, p. 107 (desen) și 129. Goluri mari, cu arc în mâner de coș se păstrează din vremea lui Matei Basarab la palatul postelnicului Constantin Cantacuzino de la Filipeștii de Târg – jud. Prahova.

²⁷ Nicolae Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia. Partea întâia*, în *BCMI*, 1927, fasc. 53-54, pl. LXXXIV, fig. 180.

²⁸ Cristian Moiescu, *Târgoviște. Monumente istorice și de artă*, București, 1979, p. 47, fig. 34.

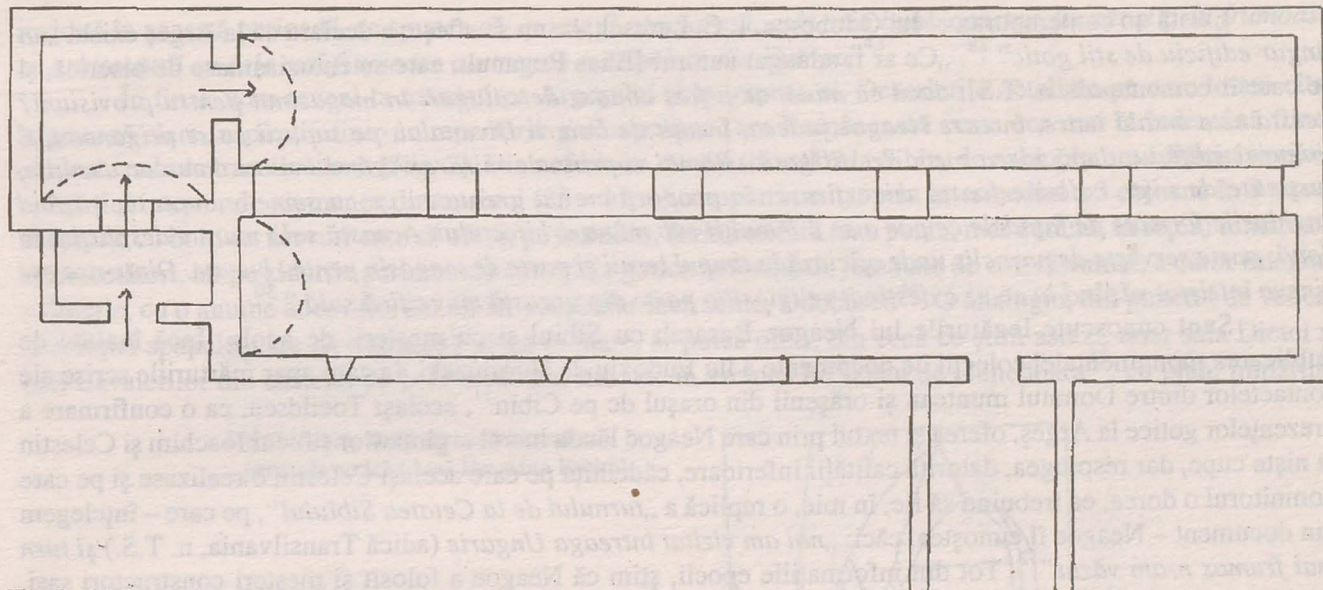


Fig. 5. Mănăstirea Argeș: Reconstituirea planului pivnițelor (ipoteză).

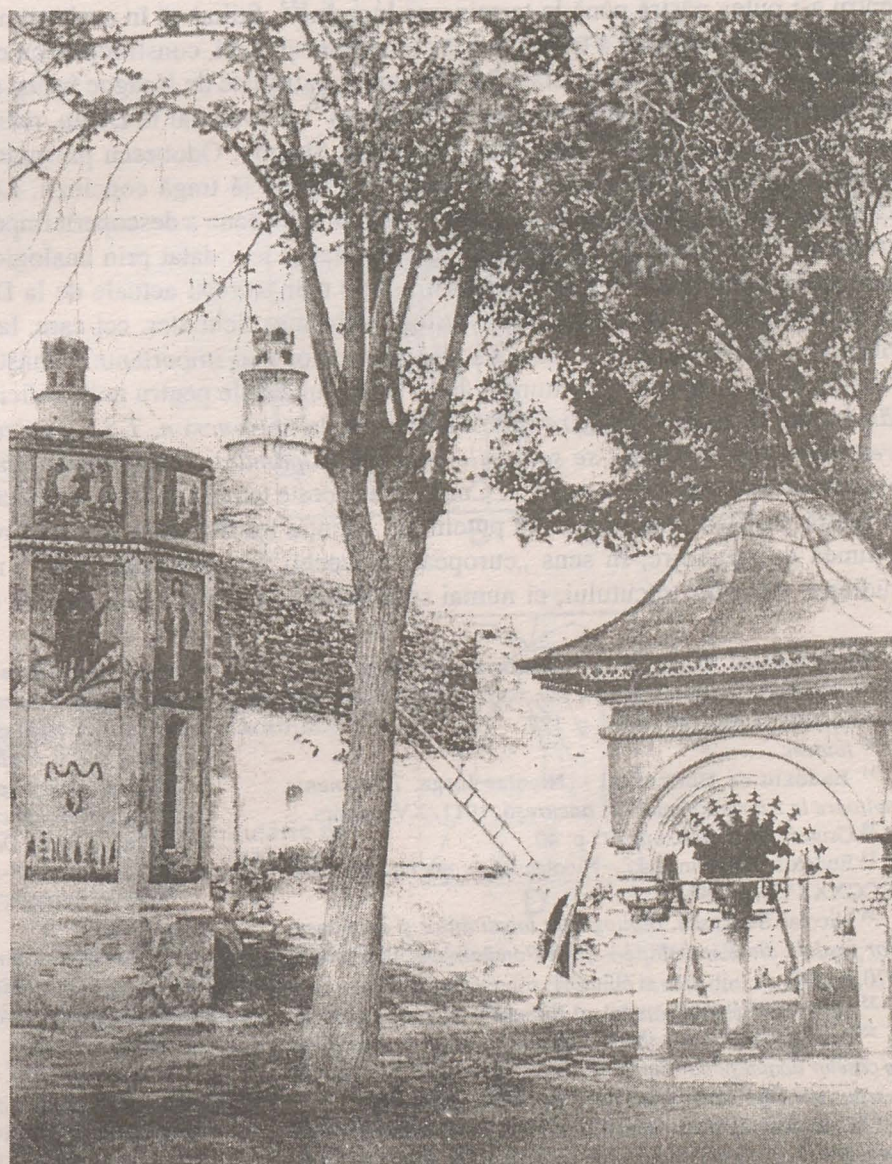


Fig. 6. Mănăstirea Argeș. Construcții originare de pe latura de vest, foto ante 1875 (după N. Ghika-Budești).

Există un contemporan al lui Odobescu, I. C. Lerescu, ce nu se sfiște a declara că la Argeș exista „*un singur edificiu de stil gotic*”²⁹. „Ce ar fi adăugat autorul [Elias Reganult, care se entuziasmase de biserică, și pe care îl comentează, n. T.S], *dacă ca mine, ar fi fost condus de călugări în magazinul pentru proviziuni? Acesta este o sală mare, în care Neagoe judeca, însoțit de boierii Divanului, pe supușii ce se prigoneau. E singurul edificiu, după ideea mea, de stil gotic. Rămâi cuprins de mirare văzând masa domelor ascuțite, susținute de niște coloane foarte mici, firave, în proporțiune cu greutatea ce cu semeție suportă, văzând unghiurile formate de fațadele ce par a se fi înmulțit sub mâna arhitectului. Această sală mare e despărțită în două: parte servește de paraclis unde oficiază în timpul iernii și parte de magazin pentru bucate. Dintr-nsa ese cineva întristat văzând la ce uz a destinat religiozii o parte din această magnifică sală.*”³⁰.

Sunt cunoscute legăturile lui Neagoe Basarab cu Sibiuul și cu meșterii de acolo. Încă înainte de publicarea monumentalei colecții de documente a lui Eudoxiu de Hurmuzaki, în care apar mărturiile scrise ale contactelor dintre Domnul muntean și orașenii din orașul de pe Cibin³¹, același Tocilescu, ca o confirmare a prezențelor gotice la Argeș, oferea și textul prin care Neagoe lauda lucrul argintarilor sibieni Ioachim și Celestin la niște cupe, dar respingea, datorită calității inferioare, cădelnița pe care același Celestin o realizase și pe care domnitorul o dorea, ea trebuind să fie, în mic, o replică a „*turnului de la Cetatea Sibiului*”, pe care – înțelegem din document – Neagoe îl cunoștea, căci: „*noi am vizitat întreaga Ungarie (adică Transilvania, n. T.S.) și turn mai frumos n-am văzut*”³². Tot din informațiile epocii, știm că Neagoe a folosit și meșteri constructori sași, veniți tot din Sibiu. O altă scrisoare, adresată Sfatului orașului transilvănean, îi amintește pe acei „*magistros lapicidas*” de a căror muncă se arată mulțumit și roagă magistratul, la 13 octombrie 1519, să nu îi recheme, „*chiar dacă vor fi avut de îndeplinit vreo îndatorire regească*”, el însuși fiind decis să intervină pe lângă rege pentru a-i putea păstra până la terminarea lucrului³³. Știind că în acel moment clădirile mănăstirii Argeșului, cel puțin în zona vestică a trapezei, erau terminate și, deci, construcțiile cu evidentă amprentă gotică erau deja desăvârșite, șantierul mari aflate încă în curs și patronate de Neagoe însuși se aflau la Snagov³⁴, la Mitropolia din Târgoviște³⁵, la Casa Domnească din Argeș³⁶ și eventual la Dealu, mănăstire a cărei biserică se picta, se pare, în chiar acești ani.³⁷ Am văzut că pentru Snagov, Odobescu presupunea numai asemănări cu Argeșul, întrucât informațiile pe care le avea nu îi permiteau să tragă concluzii. La Casa Domnească din Argeș, cu ocazia săpăturilor arheologice din 1920, Virgil Drăghiceanu a descoperit importante fragmente de nervuri gotice din piatră³⁸, pe care Pavel Chihaia le-a redesenat și le-a datat prin analogie cu profilele de piatră aparținând unor monumente transilvănene³⁹. Construcțiile mănăstirești actuale de la Dealu datează și ele de la mijlocul veacului trecut⁴⁰. „Arhitectul mănăstirilor”, Johannes Schlatter, cel care, la comanda domnitorilor Gheorghe Bibescu și Barbu Știrbei, a schimbat aspectul celor mai importante mănăstiri ale Țării Românești (Tismana, Bistrița, Dealu), amintea că, atunci când a săpat fundațiile pentru noile eificii monastice de la Dealu „*săpătura pământului la această clădire (pivnița mare de la nord-vest n. T.S.) a pricinuit multă greutate, fiind și locul prea neregulat. Săpându-se șanțurile s-au ivit în pământ o mulțime de temelii vechi, care mai cu seamă au împiedicat lucrarea foarte mult*”⁴¹. Cum arătau aceste temelii și dacă, eventual, meșterii vor fi găsit și fragmente de piatră profilate importante nu putem ști. Atenția lui Schlatter și a lui Freywald, colaboratorul primului în acțiunea de reînnoire, în sens „european” a vechii noastre arhitecturi⁴², nu a fost îndreptată, se știe, spre studierea valorilor trecutului, ci numai spre zidirea de edificii noi. Despre mănăstirea Bistrița, și ea complet

²⁹ I. C. Lerescu, *Vizitații și corespondențe. Din județul Argeșiu, în Analele economice pentru cunoștința părților muntene din România*, 1860, trim. III-IV, p. 127.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Eudoxiu de Hurmuzaki – Nicolae Iorga, *Documente privitoare la istoria Românilor*, București, 1911, XV, passim.

³² Grigore Tocilescu, *op. cit.*, p. 40.

³³ Eudoxiu de Hurmuzaki – Nicolae Iorga, *op. cit.*, XV, doc. CCCCXXXVII, p. 240.

³⁴ Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România. I – Țara Românească*, II, Craiova, 1970, p. 598.

³⁵ Cristian Moisesescu, *op. cit.*, p. 184-185.

³⁶ Pavel Chihaia, *Contribuții la studiul etapelor de construcție ale caselor domnești din Curtea de Argeș, în volumul Din Cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, p. 86-89.

³⁷ Constantin Bălan, *Mănăstirea Dealu*, București, 1968, p. 8, unde citează o însemnare din 1744 noiembrie 30, din manuscrisul

românesc nr. 3460 de la Biblioteca Academiei, f. 207, în care este menționată terminarea pictării bisericii: lucrările „*s-au isprăvit la leat 7023 (1515), fiind egumen părintele Dionisie și s-au zugrăvit de mâna lui Dobromir i Jitian i Stanciu*”.

³⁸ Virgil Drăghiceanu, *Jurnalul săpăturilor din Curtea Domnească a Argeșului, cap. C. Săpături în incinta Curții Domnești*, în volumul *Curtea Domnească din Argeș*, în BCMI, anul X-XVI (1917-1923), p. 148-149, fig. 162.

³⁹ Pavel Chihaia, *Contribuții la studiul...*, loc cit., p. 86-89, fig. p. 86 și 87.

⁴⁰ Pavel Chihaia, *Două rapoarte ale arhitectului Ioan Schlatter din anul 1847*, în BOR, 1968, nr. 3-5, p. 495. Enumeră lucrările deja executate la clădirile care delimitau incinta.

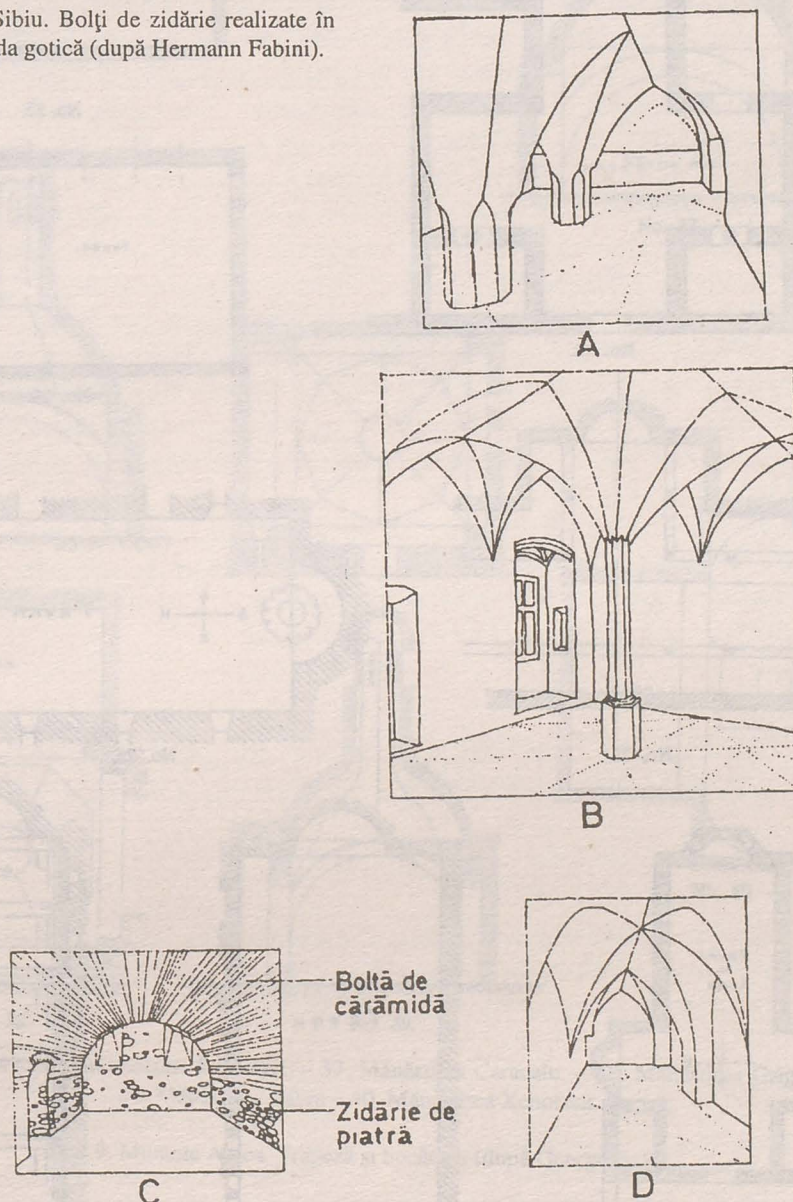
⁴¹ *Ibidem*, p. 495.

⁴² *Ibidem*, p. 493, cu referire la mănăstirea Bistrița: „*Clădirea însă căștigă foarte mult prin a ei frumoasă poziție și pot zice că atât tehniceste cât și artisticeste se poate compara cu cele mai frumoase clădiri din Germania ...*”

rezidită în această perioadă, se spunea că „poate fi comparată, atât prin buna construcție cât și prin frumoasa sa arhitectură cu cele mai frumoase asemenea așezăminte din Europa”⁴³.

În final, vom reveni la mănăstirea Argeșului și la trapeza ei. Descrierile detaliate pe care le-am citat sugerează clare inspirații dintr-un repertoriu gotic, pentru Țara Românească sursa cea mai la îndemână fiind, evident centrele transilvănene [Fig. 7]. Din nefericire, nu există astăzi la Sibiu, de exemplu, un edificiu similar, cu spațiul interior de asemenea dimensiuni (35 × 11 m) compartimentat prin intermediul a 3 coloane în 8 travei acoperite cu bolți cu nervuri care să ofere, pe intrados, forma stelată (sau poate, mai curând, în rețea) remarcată de cercetători, iar pe zidurile perimetrale consolele gotice în formă de jumătate de con răsturnat, a căror imagine o descrie, cu o anume adecvare, dar cu un vocabular încă sărac, Odobescu⁴⁴. O analogie, din punctul de vedere al soluției spațiale, care să transpună ideea în mare, ar putea oferi, din ceea ce știm astăzi, doar sala Dietei și sala Cavalerilor din castelul de la Hunedoara, ridicate în vremea lui Iancu de Hunedoara⁴⁵, cu plan, împărțire

Fig. 7. Sibiu. Bolți de zidărie realizate în perioada gotică (după Hermann Fabini).



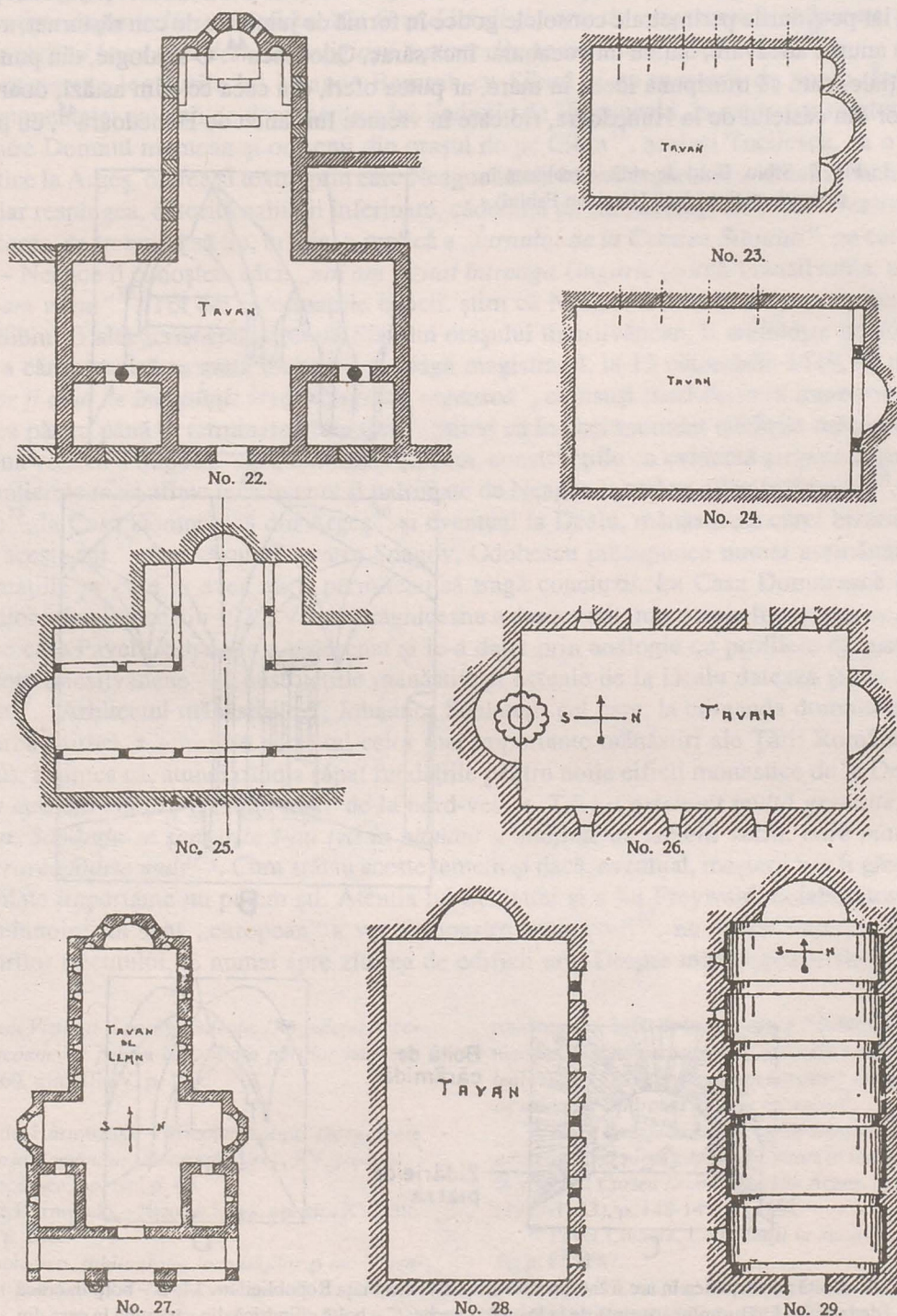
A – boltă cu secțiunea în arc frânt din subsolul casei din Piața Republicii nr. 14; B – bolți în cruce de la etajul I al turnului-locuință de la Primăria veche; C – boltă cilindrică din cărămidă la casa din str. Avram Iancu nr. 18; D – boltă în cruce cu secțiune în arc frânt într-o cameră înglobată clădirii liceului Brukenthal, Piața Grivița nr. 5.

⁴³ Viorica Malacopol, *Date în legătură cu activitatea arhitecților Freywald*, în SCIA, Seria Artă plastică, 1964, nr. 2, p. 333.

⁴⁴ Al. Odobescu, *op. cit.*, v. supra nota nr. 12.

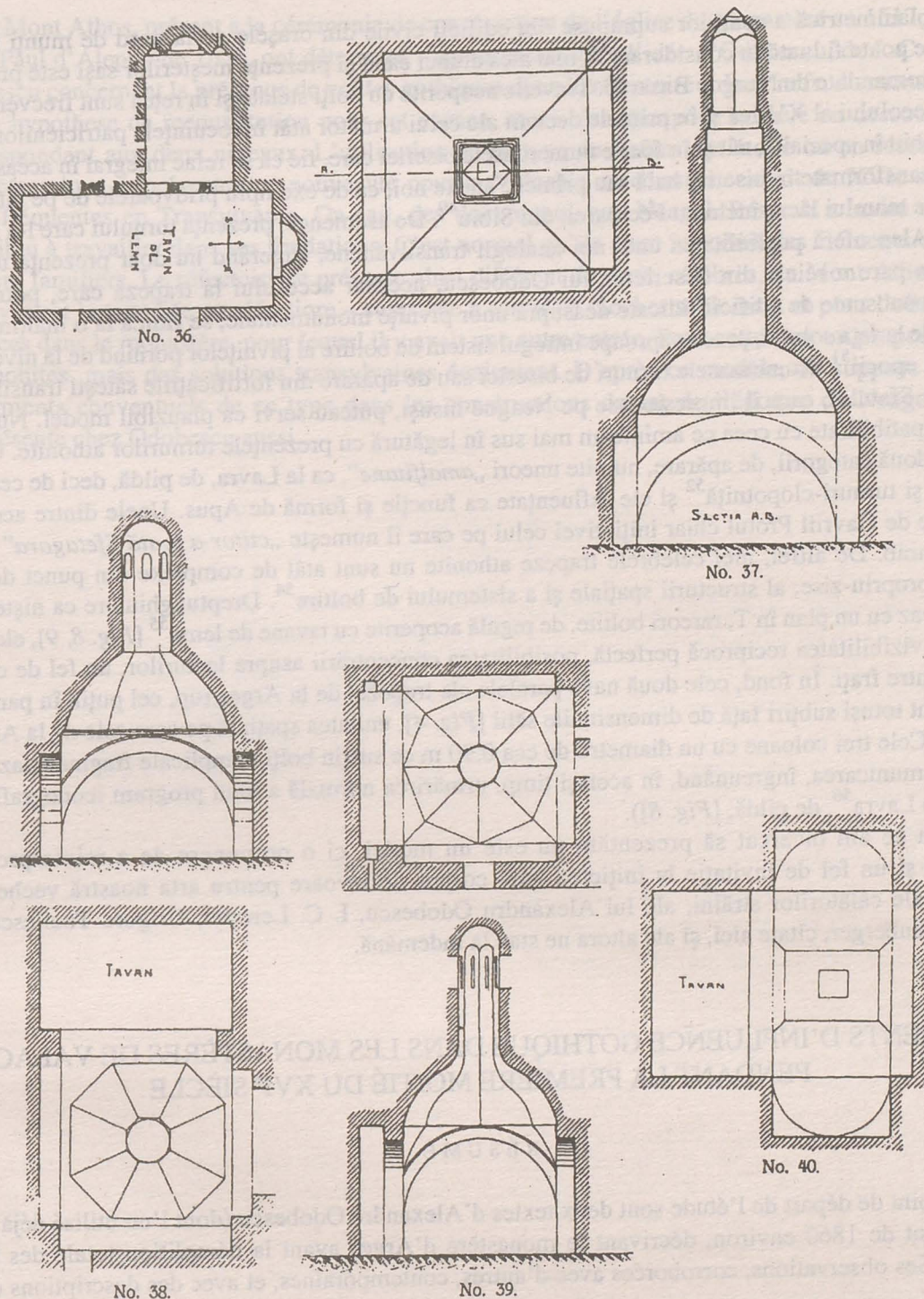
⁴⁵ Alexandru Bogdan, *Contribuții arheologice la cunoașterea evoluției castelului Corvineștilor de la Hunedoara*, în BML, XXXIX, 1970, nr. 2, p. 24.

interioară în două nave lungi printr-un șir median de coloane și soluții de boltire relativ similare (de piatră și aparținând, ca și coloana și capitelul unui gotic matur). Că acest model prestigios sau un altul asemănător ar fi putut funcționa este, credem, plauzibil. Două argumente vin să susțină principiul și nu un anume model în sine. Conceperea pivniței de sub trapeză exact pe structura acesteia, cu același număr de stâlpi corespunzând coloanelor de la nivelul superior, dar cu soluții de boltire diferite (cu probabilitate două nave lungi, boltite în leagăn, fără dublouri, separate prin arce semicirculare scunde, de felul celor întâlnite anterior la Curtea



Trapeze: 22. Mănăstirea Lavra (după Brokhaus). – 25. Mănăstirea Cutlumuș. – 24. Mănăstirea Pantocrator. – 25 Mănăstirea Xeropotam. – 26. Mănăstirea Chilandar. – 27. Mănăstirea Vatoped. – 28. Mănăstirea Xenofont. – 29. Mănăstirea Ivir.

Fig. 8. Muntele Athos. Trapeze (după George Balș).



Trapeze: 36. Mănăstirea Dionisiu. Bucătărie. – 37. Mănăstirea Caracalu. – 38. Mănăstirea Grigoriu. – 39. Mănăstirea Lavra – 40. Mănăstirea Xenofont.

Fig. 9. Muntele Athos. Trapeză și bucătărie (după George Balș).

Domnească din Târgoviște și cu cca 15 ani mai târziu la mănăstirea Mislea – jud. Prahova), reprezintă un tip de gândire planimetrică și structurală neîntâlnit la construcțiile civile din Țara Românească din secolele anterioare, dar care va face școală la unele dintre edificiile din secolul al XVII-lea, culminând cu Hurezii și cu mănăstirea de la Râmnicu Sărat⁴⁶. Chiar dacă soluțiile nu sunt aceleași cu ceea ce putem observa astăzi în Transilvania,

⁴⁶ Tereza Sinigalia, *Spațiu și decor în arhitectura civilă brâncovenească*, referat preliminar în vederea susținerii tezei de

doctorat, 1991, în manuscris.

identitatea planimetrică a spațiilor suprapuse din edificii civile din orașele de la nord de munți reprezintă o realitate care poate fi luată în considerare⁴⁷, mai ales atunci când și prezența meșterilor sași este precis atestată la lucrările comandate de Neagoe Basarab. Traveile acoperite cu bolți stelate și în rețea sunt frecvente în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în primele decenii ale celui următor atât în locuințele patricienilor din orașele săsești, în Sibiu în special⁴⁸, cât și în foarte numeroasele biserici care, fie că se refac integral în această perioadă, fie că sunt transformate în biserici hală sau primesc anexe noi, ca de exemplu pridvoarele de pe laturile de sud și de nord ale marelui lăcaș închinat Fecioarei, din Sibiu⁴⁹. De asemenea, prezența turnului care l-a impresionat pe Paul de Alep oferă posibilitatea unei noi analogii transilvănene, sugerând nu doar prezența unui turn de scară⁵⁰, cum pare a reieși din descrierea lui Odobescu, necesar accesului la trapeza care, potrivit tuturor exemplelor cunoscute de edificii ridicate deasupra unor pivnițe monumentale, se ridică la o înălțime destul de apreciabilă de la fața solului, practic aproape întregul sistem de boltire al pivnițelor pornind de la nivelul exterior de călcare al epocii⁵¹. Numeroasele turnuri de biserici sau de apărare din fortificațiile săsești transilvănene, ori chiar Turnul Sfatului, care îl impresionase pe Neagoe însuși, puteau servi ca plauzibil model. Nu există aici nici o incompatibilitate cu ceea ce aminteam mai sus în legătură cu prezențele turnurilor athonite. Cercetătorii le împart în două categorii, de apărare, numite uneori „*amalfitane*”, ca la Lavra, de pildă, deci de certă sorginte occidentală, și turnuri-clopotniță⁵² și ele influențate ca funcție și formă de Apus. Unele dintre aceste turnuri sunt atribuite de Gavriil Protul chiar inițiativei celui pe care îl numește „*ctitor a toată Sfetagora*”⁵³, deci tot Neagoe Basarab. De altfel, nici celebrele trapeze athonite nu sunt atât de complexe din punct de vedere al planmetriei propriu-zise, al structurii spațiale și a sistemului de boltire⁵⁴. Dreptunghiulare ca niște săli ori în cel mai bun caz cu un plan în T, rareori boltite, de regulă acoperite cu tavane de lemn⁵⁵ [Fig. 8, 9], ele permiteau comesenilor vizibilitatea reciprocă perfectă, posibilitatea concentrării asupra lecturilor, un fel de comunicare desăvârșită între frați. În fond, cele două nave paralele ale trapezei de la Argeș rup, cel puțin în parte, întrucât coloanele sunt totuși subțiri față de dimensiunile sălii [Fig. 4], unitatea spațială pe care cele de la Athos mizau în principal. Cele trei coloane cu un diametru de cca 0,90 m ce susțin bolți complicate fragmentează spațiul și sacadează comunicarea, îngreunând, în același timp, urmărirea normală a unui program iconografic unitar și amplu (de tip Lavra⁵⁶, de pildă, [Fig. 8]).

Ceea ce am încercat să prezentăm nu este un model, ci o propunere de a reinterpretă sursele documentare și un fel de invitație la inițierea unui corpus de izvoare pentru arta noastră veche. Scrierile cronicarilor, ale călătorilor străini, ale lui Alexandru Odobescu, I. C. Lerescu, Grigore Tocilescu, Ludwig (Louis) Reissenberger, citate aici, și ale altora ne stau la îndemână.

BÂTIMENTS D'INFLUENCE GOTHIQUE DANS LES MONASTÈRES DE VALACHIE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE

R É S U M É

Le point de départ de l'étude sont deux textes d'Alexandre Odobescu (dont l'un utilisé déjà par Pavel Chihai) datant de 1860 environ, décrivant le monastère d'Argeș avant la démolition totale des bâtiments conventuels. Ses observations, corroborées avec d'autres, contemporaines, et avec des descriptions de Gavriil

⁴⁷ Hermann Fabini, *Sibiul gotic*, București, 1983, p. 133 – Casa Hecht din Sibiu; p. 129 – Casa Lutsch din Sibiu.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 179 – Turnul-locuință de la Primăria veche. Pentru diverse sisteme de bolți de cărămidă din Sibiu, a se vedea planșa de la p. 79; analogiile, atât pentru pivniță cât și pentru trapeză sunt foarte importante.

⁴⁹ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, București, 1959, p. 527, datarea pridvorului sud al bisericii Sf. Maria din Sibiu – 1457.

⁵⁰ Hermann Fabini, *op. cit.*, p. 178-181 – Turnul-locuință de la Primăria veche din Sibiu; Virgil Vătășianu, *op. cit.*, passim.

⁵¹ Nașterea bolților pornind aproximativ de la nivelul de călcare din exterior este frecventă la pivnițele din sec. XVII:

mănăstirile Apostolache și Brebu (jud. Prahova), mănăstirca Negoiești (jud. Călărași), toate din epoca lui Matci Basarab.

⁵² Paul M. Mylonas, *L'architecture du Mont Athos, în Le millénaire du Mont Athos, 963-1963*, Venezia – Chevetogne, 1964, p. 243.

⁵³ În *Letopiseșul cantacuzinesc*, ed. cit., p. 99-100.

⁵⁴ George Balș, *Notiță despre arhitectura Sfântului Munte*, în *BCMI*, VI, 1913, planșe p. 46-48; Paul M. Mylonas, *op. cit.*, p. 240-241.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ George Balș, *op. cit.*, p. 46 – trapeză Lavra (fig. 22), trapeză Xenofont (fig. 28); Sotiris Kadas, *op. cit.*, p. 38.

le prothos du Mont Athos, présent a la cérémonie de consécration de l'église du monastère en 1517, et ceux du diacre sirien Paul d'Aleppo de 1656, ont déterminé l'auteur d'accepter l'idée d'Odobescu, de I. C. Lerescu et de Gr. Toculescu concernant la présence de voûtes gothiques dans le réfectoire a deux neufs, du monastère, et de proposer une hypothèse de reconstitution pour cet espace, aussi bien que pour la cave en dessous, avec les piliers correspondant aux deux niveaux. L'utilisation de ce type de voûtes, en étoile ou en réseau, avec de nervures en céramique, représente une nouveauté pour la Valachie au commencement du XVI^e siècle, mais elles étaient fréquentes en Transylvanie. On sait, des documents, que Neagoe Basarab a invité des maîtres maçons de Sibiu à travailler dans ses fondations. C'est normal qu'ils aient introduit des éléments constructifs qui leur étaient familiers. Le réfectoire se présente ainsi différent de ceux, célèbres, du Mont Athos. Un autre élément analysé est la tour liée au réfectoire – supposée à servir de clocher seulement et pour l'observation et non pas d'accès dans le monastère, pour lequel il y avait une autre entrée. Pour cette tour on propose aussi des analogies athonites, mais des solutions transylvaines également. D'après ce modèle, on suppose l'existence d'autres bâtiments conventuels de ce type dans les constructions datant de l'époque de Neagoe Basarab, hypothèse présente chez Odobescu aussi.

ILUSTRAȚIA MANUSCRISELOR SLAVONE ÎN MEDIUL CĂRTURĂRESC AL MITROPOLITULUI ANASTASIE CRIMCOVICI

PSALTIREA (Mănăstirea Dragomirna, cod. sl. TD 6/1934 <345–32>)

de CONSTANȚA COSTEA

Psaltirea de la Dragomirna, databilă către 1616¹, se integrează în istoria picturii din Moldova cu o poziție distinctă, de *monument-limită*, acceptată de literatura de specialitate, fără a fi suficient comentată.

Evul Mediu românesc a asimilat acest codice ca fiind un *unicum* în ilustrarea istoriată a psalmilor², a căror vizualizare este considerată de comentatori, pentru conținutul lor abstract, piatra de încercare a creatorului de imagini sacre: „the poetic imagery of the Psalms, rich in metaphor and virtually devoid of narrative description, demanded a special kind of ingenuity and imagination from an artist who sought to depict literally the poetic phraseology”³.

În aceeași ordine, a rațiunilor poziției de frontieră în arta românească, *Psaltirea* reprezintă – împreună cu *Liturghierul* decorat către 1616 (Muzeul Național de Istorie București, ms. sl. 9182, fost TD 603/1961, 3/1934 sau 354-33) și cu *Tetraevangelul* din Varșovia, pictat în 1616/1617 (Biblioteca Națională, Akc. 10778, fost Lwow, Bibl. Univ. IAZ) – punctul terminus al activității de inițiator⁴ al minierii istoriate a mitropolitului Anastasie Crimcovi. Pentru că lista operelor de la începutul secolului al XVII-lea executate sub patronajul învățatului ierarh, sistematizată cronologic de prof. Emil Turdeanu⁵ și de Ștefan Gorovei⁶ este mult mai mare decât cea îndeobște cunoscută de istoricii artei medievale românești; prin reevaluarea surselor, s-au stabilit 26

¹ Pentru precauțiile privind data executării manuscriselor din grupul Crimcovi, v. Constanța Costea, *Ilustrația de manuscris în mediul cărturăresc al mitropolitului Anastasie Crimcovi. Apostolul* (Viena, Nationalbibliothek cod. sl. 6), SCIA, seria *Artă plastică*, 39, 1992, p. 41, nota 2.

² Între manuscrisele moldovenești remarcate de slaviști pentru calitatea execuției artistice (frontispicii în entrelacs, inițiale) trebuie menționate: *Psaltirea* lui Casian din 1470, de la mănăstirea Putna (muzeul mănăstirii), *Psaltirea* logofătului Ioan (cu portret votiv), ante 1499 (Muzeul din Ujgorod), *Psaltirea* episcopului Macarie din 1523, provenind de la mănăstirea Râșca (BAR ms. sl. 505), *Psaltirea* din 1579, provenind de la mănăstirea Neamț (BAR ms.sl. 103), *Psaltirea* cu tipic din 1612, de la mănăstirea Bisericiani (BAR ms.sl. 222), *Psaltirea* din 1612 de la Solca (muzeul mănăstirii Putna), *Psaltirea* din 1614 a episcopului Efrem al Rădăușilor, donată mănăstirii Moldovița (muzeul mănăstirii), cele două *Psaltiri* ale grupului Crimcovi: din 1616 (Biblioteca Publică din Sankt Petersburg) și din 1625 (Muzeul Istoric din Moscova, din colecția contelui Uvarov); *Psaltirea* din 1619 a episcopului Efrem al Rădăușilor (Muzeul Istoric din Moscova) și *Psaltirea* cu Slujebnic (cu un desen al proorocului David), din 1628, de la Bisericiani (BAR ms. sl. 223).

³ Kurt Weitzmann, *The Illustration of the Septuagint*, în *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, Variorum Reprints 1971, (first published in 1951/53), ch. III, p. 59.

⁴ Am suspendat temporar – până la finalizarea analizei iconografice a grupului *Dragomirna 1609-1616* – întrebuișarea termenului *miniaturist* pentru mitropolitul Anastasie Crimcovi. Analiza stilistică a întregii scrii, precum și a formulelor din inscripțiile de danie, va permite sau nu, atribuirea execuției către inventivul iubitor de imagine; argumente prin care i se contestă lui Anastasie Crimcovi calitatea de autor al miniaturilor, în recenzia lui P. Ș. Năsturel la: G. Popescu-Vâlcea, *Anastasie Crimca*, București 1972, în *Südost-Forschungen*, Band XXXIII, 1974, München, p. 456-457.

⁵ Émile Turdeanu, *Métropole Anastase Crimca et son oeuvre littéraire et artistique (1608-1629)*, în volumul *Études de littérature roumaine et d'écrits slaves et grecs des Principautés Roumaines* Leiden 1985, p. 226-242 (reprint, publicat pentru prima dată în 1952), note complementare p. 444-447.

⁶ Ștefan S. Gorovei, *Anastasie Crimca. Noi contribuții*, în *MMS* 55 (1979), p. 144-159 (cu amendamentul prof. E. Turdeanu, *Métropole ...* note, p. 447).

de manuscrise slavone aparținând grupului *Crimcovici*, cele date post 1616 aflându-se în mare parte în colecții străine și fiind neilustrate⁷.

Anastasia Crimcovici a fost, din 1608 până la moarte, în 1629, (cu excepția intervalului 1617-1619, aparținând domniei lui Radu Mihnea) mitropolitul Moldovei⁸. Nimic nu explică, conform datelor existente, absența bruscă a inițiativei sale de *istoriere* a textelor sacre după 1616. Între efervescența intelectuală a iconografiei pe care a conceput-o și abținerea totală de la imagine, se instalează o tensiune specifică personalității sale; lucru simetric probabil absenței complete a decorației pictate în pronaosul și pridvorul bisericii mănăstirii Dragomirna (al cărei ctitor este împreună cu Lupu Stroici) în contrast cu intensitatea reprezentărilor de tendință livrescă din naos și altar⁹.

Alături de celelalte manuscrise miniaturate date/donate în același an, *Psaltirea* de la Dragomirna încheie, în plin apogeu, una din cele mai importante etape ale picturii moldovenești care, de la primul monument al perioadei *Ștefan cel Mare* (Dolhești Mari, ante 1481), a câștigat în conținut intelectual (nu obligatoriu și în valoare stilistică) ajungând, sub dinastia Movileștilor, la un joc al speculației teologice care se întrerupe definitiv odată cu dispariția acestei familii din istoria domniilor Moldovei.

Raportarea liberă la originalele bizantine, dovedită în unele cazuri anterioare¹⁰ și care urmează să fie anchetată în iconografia *Psaltirii*, reflectă un mediu erudit și cumva modern – prin comentariul implicit al sursei civilizației moldovenești.

„Construcția complicată și abstractă” a picturilor concepute în acest mediu la sfârșitul secolului al XVI-lea, de care vorbea Sorin Ulea în 1959, constituie reflexul marilor dispute ideologice ale timpului în Europa de Est și nu o „orientare mistică specifică fazei de decadență a vechii picturi moldovenești”¹¹.

Recursul la memoria bizantină prin model *formal* va fi modificat în perioada ulterioară Movileștilor, de o concepție nouă a *trecutului*: imaginea va trimite la un *rezumat* al esteticii bizantine.



Psaltirea de la Dragomirna n-a beneficiat până în prezent de un studiu monografic. Dincolo de menționările unor istorici sau filologi cunoscuți citați¹², comentatorii imaginilor au studiat succint miniaturile acestui manuscris în contextul colecției și al perioadei Movileștilor (Teodora Voinescu¹³) sau au descris unele

⁷ După Radu Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine. Repertoriu*, București, 1986, ar exista 21 de manuscrise din grupul *Crimcovici* numai în colecțiile străine, ceea ce ar modifica numărul total la 32; însă unele exemplare ale *Repertoriului* sunt însoțite de informații extrem de sumare, care nu pot fi luate în calcul decât în urma examinării originalelor.

Cronologia manuscriselor *istoriate* ale grupului suferă o serie de neconcordanțe în literatura de specialitate. Unele se datorează simplelor erori de calcul, cum ar fi: „7124 Septembrie 6” (1616) în loc de 1615, în datarea *Tetraevangelului* M. N. I. București ms. sl. 11345 fost TD 602 în *Catalogul manuscriselor slavo-române din București*, București 1981, p. 114-115, întocmit de E. Lința, L. Djamo-Diaconiță și O. Stoicovici (fără a sesiza neconcordanța istorică – în 1616 domn fiind Radu Mihnea și nu Ștefan Tomșa, cel menționat în inscripție); 1615 este însă considerat de Ștefan S. Gorovei (care preia ideea prof. E. Turdeanu) drept an al *donăției*, cel al execuției, anterior, 1614, fiind înscris pe ferecătură (*Anastasia Crimca* ... nr. 8); aceeași diferență de ani este interpretată în același fel de prof. E. Turdeanu în cazul *Liturghierului* M. N. I. București ms. sl. 9182 fost TD 603 (E. Lința, *Catalogul...* p. 122-123) a cărui inscripție interioară menționează anul 7124 iunie 6 (1616), în timp ce ferecătura poartă anul 7124 (1615/1616 și nu 1612 cum apare în E. Turdeanu, *Mitropolite...* nr. 7). Interpretarea decalajului între inscripțiile mitropolitului pe același manuscris prin referirea celei mai timpurii la anul execuției și celei mai târzii la anul donației, nu este obligatorie (autoarele *Catalogului* o ignoră) dar devine necesară când inscripțiile autografe ale lui Anastasia Crimcovici, folosind

formule stereotipe, înscriu date identice pentru două manuscrise, cum ar fi 6 iunie 1616 pentru *Psaltire* și *Liturghier*, conform referinței de la n. 1.

⁸ Ștefan S. Gorovei, *Anastasia Crimca* ..., p. 147, 151-152.

⁹ G. Popescu-Vâlcea, *Un manuscris al voievodului Ieremia Movilă*, București 1984, p. 79-84 (pentru prima dată se face conexiunea între frescele Dragomirnei și *Tetraevangelul* cunoscut ca Sv. 24).

¹⁰ C. Costea, *Narthexul Dobrovățului*, în *RMI*, LX, 1991, nr. 1, p. 10-22; idem, *Ilustrația de manuscris* ...; idem, *La sfârșitul unui secol de erudiție: pictura de icoane din Moldova în timpul lui Ieremia Movilă*. „Ambianța Suceviței”, în *AT III*, Cluj, 1993, p. 77-91.

¹¹ S. Ulea, *Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Sucevița, Teodosie Barbovschi, mitropolit al Moldovei*, în SCIA, seria *Artă plastică*, 6, 1959, nr. 2, p. 245; o reconsiderare parțială a propriei opinii în: *O surprinzătoare personalitate a Evului Mediu românesc: cronicarul Macarie*, în SCIA, seria *Artă plastică*, 32, 1985, p. 29.

¹² Aceștia nu au ignorat valoroasa monografie a Episcopului Dr. Ipolit Vorobchievici al Rădăușilor, *Istoria Sfintei Mănăstiri Dragomirna*, Cernăuți, 1925, în care *Psaltirea* este menționată la p. 46; pentru destinul manuscriselor este nedepășit studiul prof. E. Turdeanu, *Manuscrisele robite de cazaci, la 1653 în Ființa românească*, 4, 1966, Paris, p. 118-148.

¹³ Teodora Voinescu, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, în SCIA, seria *Artă plastică*, 2, 1955, nr. 1-2, p. 89-114 (datele codicologice, inclusiv inscripțiile, fiind interpretate în colaborare cu prof. Damian P. Bogdan, cf. p. 106, n. 2).

aspecte codicologice, într-un serial al *grupului Crimcovici* (G. Popescu-Vâlcea¹⁴) – evitând cumva investigarea complicatei ilustrații a poemelor Vechiului Testament¹⁵.

Cel care a afirmat însă necesitatea identificării surselor sistemului de decorare conform rigorilor științei manuscriselor a fost un slavist, prof. Emil Turdeanu: „la tâche des historiens de l'art dans ce domaine est encore importante: il leur reste à déterminer l'origine des enluminures du *Psautier de Crimca*”¹⁶.

Lucrul nu este din cele mai simple. Căci unica *Psaltire* ilustrată (*istoriată*) din istoria artei medievale românești – un exemplar de lux de mari dimensiuni, în care se intersectează ritmic (i.e. la intervale egale: secvențele *kathismelor*) reprezentări puțin frecvente din viața lui David și a lui Moise – pare inclassabilă.

Intră în analiză un ansamblu de 38 de ilustrații în „plină pagină” sau în interacțiune cu textul, între care 9 „integrale” sunt compuse pe două registre fără a fi separate în conținut. La acestea se adaugă cele 20 de frontispicii cu inițiale de mari dimensiuni la începutul *kathismelor*.

Psaltirea de la Dragomirna TD 6/1934, fostă 354-32, este un manuscris slavo-român databil *către* 1616 (anul donației), scris pe pergament, având dimensiunile 335/232mm, 198 file, în XXV caiete, scriere uncială (cf. Bogdan P. Damian, v. nota 13) cu cerneală neagră, titlurile cu auriu (rar roșu), *slavele* (*doxai*) cu roșu, inițiale aurii parțial colorate; 20 rânduri pe pagină; filele 1^a-5^a albe; fără filă de titlu; legătura probabil cea din timpul Ecaterinei Doamna lui Vasile Lupu, dimensiunea 333/250mm, din piele decorată cu motive geometrice, vegetale, ferecată parțial „în cornuri și la mijloc” (Vorobchievici, *Istoria...* p. 46) cu ornamente din argint aurit; în partea inferioară a filelor 7^a-13^a inscripția slavonă de donație, care se repetă la fol. 197^r, într-un ancadrament auriu, decorat cu o *Deisis* neobișnuită:

сѣа сѣаа ѡсалтирѣ сътвори н живописи н ѡкова н позлати/смѣренѣи архіепсѣпѣ Анастасіе Кримкович н митрополит мѡлдавскимъ земли въ пѣмѣтѣ дѣша своѣгѣ н въ пѣмѣтѣ дѣшамъ рѡдителиемъ его Іѡаннь Кримка н Крѣпина. И даде н въ ново/сѣзданнаго своѣгѣ монастирѣ Драгѡмирна, н деже ѣ храмъ съшествіе/сѣпѣго дѣха. И аше кто хѡще възѣти или ѡкрасти или/продати ѡт сѣго монастирѣ тѣ да бѣде проклѣи н прѣклѣѣтѣ анаѡема маранаѡа ѡт гѣ бѣи ѡт прѣпѣтаа его/митрѣи ѡт въсѣхъ сѣтихъ н да имаеѣтѣ съперникѣ ѡтѣцѣи н сѣнѣи н сѣпѣи дѣхѣна страшиѣмъ его сѣдиши амин. при дны Іѡ Александрѣ/могилѣ воевода н бѣратѣ его Іѡ Богдан воеводѣи н сѣ мѣпре своихъ гѣжда Елисавета н поконѣиѣ Іѡ Еремѣа могилѣа воевода/в лѣтѣхъ зрѣдѣ юн 5.

„Această sfântă *Psaltire* a făcut-o și a zugrăvit-o și a ferecat-o și a aurit-o smeritul arhiepiscop Anastasie Crimcovici și mitropolit al Țării Moldovei (întru pomenirea sufletului lui și) întru pomenirea sufletelor părinților lui Ioan Crimcovici (Crimca) și Cristina și au dat-o în nou zidita sa mănăstire Dragomirna unde este hramul Pogorării Sfântului Duh; și dacă cineva o va lua sau o va fura sau o va vinde (de la sfânta mănăstire) acela să fie blestemat și trecet anathema maranatha de Domnul Dumnezeu și de Preacurata lui Maică și de toți sfinții și să aibă potrivnic pe Tatăl și pe Fiul și pe Sfântul Duh la înfricoșata lui judecată. Amin. În zilele lui Io Alexandru Moghilă Voevod și ale fratelui lui Io Bogdan Voevod și cu maica lor Doamna Elisaveta a răposatului Io Eremia Voevod; în anul 7124 (1616) luna iunie 6”.

(Textul inscripției a fost tradus de Bogdan P. Damian, SCIA, t. cit. p. 113; completările sau corecturile din paranteză aparțin autorului prezentului studiu; vezi și G. Popescu-Vâlcea, BOR LXXXVI, 1968, 7-8, p. 964).

În partea inferioară a filelor 14^v-17^v apare însemnarea:

Сѣ ѡ(а)ти(р) окова(н) сребро(м) н позлаще(н) нскѣпне Екатерина г(с)пѣда / гп(д)нѣ нашѣмѣ Іѡ(н) Василѣе воево(да) бѣиѣ мл(с)пѣю г(с)п(да)рь / земли мо(а)да(в)скон ѡ(т) вонска казако(м), егда звоева(а) н пограбѣ(а) / Тимѣ(ш) ха(т)ма(н) каза(т)скѣи сѣпѣго мн(с)трѣа Драгоми(р)на / вѣлѣо зрѣвѣ, м(с)ца сѣ(п) кнѣ днѣи даде ѣ паки въ тон(ж)де мн(с)ти(р) Драгоми(р)на.

„Această *Psaltire* ferecată în argint și aurită a răscumpărat-o Ecaterina doamna domnului nostru Ion Vasile, voevod, din mila lui Dumnezeu domn al Țării Moldovei de la oastea căzăcească, când a ocupat și jefuit Timuș, hatmanul cazacilor, sfânta mănăstire Dragomirna în anul 7162 (=1653), luna septembrie, 28 zile, și a dat-o iarăși în această mănăstire Dragomirna”. Inscripția a fost descifrată de Olimpia Mitric.

Informația era consemnată de Vorobchievici (*Istoria...* p. 47); Bogdan P. Damian nu a citit personal inscripția, singura mențiune pe care o face fiind: „dintr-o însemnare din 1654 rezultă că la acea dată manuscrisul era ferecat în argint aurit” (SCIA, t. cit., p. 113); în aceeași formă este folosită informația de Emil Turdeanu,

¹⁴ G. Popescu-Vâlcea, *Școala miniaturistică de la Dragomirna*, în BOR, LXXXVI, 1968, nr. 3-5, p. 455-468; nr. 7-8, p. 959-972; nr. 9-10, p. 1186-1211; nr. 11-12, p. 1343-1359; LXXXVII, 1969, nr. 1-2, p. 197-209; idem, *Anastasie Crimca*, București, 1972.

¹⁵ Sirarpie Der Nersessian, comentând imagini recurente ale

grupului (portretele votive, reprezentările lui Ilic, Enoh sau Ioan Teologul și ale lui Hristos între Apostoli) menționează și *Psaltirea*: *Une nouvelle réplique slavone du Paris. gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcovici, in Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 710 (nota 3), 713, 716, 723.

¹⁶ E. Turdeanu, *Métropole* ... p. 238.

Manuscrisele robite..., p. 135; G. Popescu-Vâlcea dă următoarea traducere (fără a reproduce originalul): „Sfânta Psaltire este legată în argint și aurită de către Ecaterina Doamna Domnului nostru Io Vasile Voevod, din mila lui Dumnezeu domnitor pământului moldovenesc și răscumpărată de la un ostaș, atunci când s-a prădat mănăstirea de către cazacii lui Timuș Hmelnețki, la anul 7162 (1653), luna septembrie, în 28 de zile și reîntoarsă din nou acelei mănăstiri Dragomirna” (BOR, 1968, nr. 7-8, p. 964).

Psaltirea are organizare liturgică, în sensul împărțirii textului pe *kathisme*, cu mențiunea „slavă” la sfârșitul fiecăreia; fără rugăciuni sau indicații tipiconale; textul se încheie, în mod clasic, cu psalmul supranumerar (151) și cu cele nouă Ode:

1^r-5^r albe; 7^r-12^v *kathisma* 1; 13^r-20^r *kathisma* 2; 21^r-29^r *kathisma* 3; 30^r-38^r *kathisma* 4; 39^r-47^r *kathisma* 5; 48^r-58^r *kathisma* 6; 59^r-67^v *kathisma* 7; 68^r-75^r *kathisma* 8; 76^r-83^v *kathisma* 9; 84^r-93^r *kathisma* 10; 94^r-104^v *kathisma* 11; 105^r-113^r *kathisma* 12; 114^r-121^v *kathisma* 13; 122^r-129^v *kathisma* 14; 130^r-138^r *kathisma* 15; 139^r-145^r *kathisma* 16; 146^r-156^r *kathisma* 17; 157^r-163^v *kathisma* 18; 164^r-172^r *kathisma* 19; 173^r-179^r *kathisma* 20; 179^r-179^v Psalmul 151; 181^r-196^r Odele; 197^r colofon.

(„Dispoziția textului” a fost desfășurată, cu detalii neprecizate și unele erori, de G. Popescu-Vâlcea, în BOR, 1968, 3-5, p. 466).

Decorația (mențiunea dimensiunilor, conform cerințelor de publicare exprimate de A. Cutler în 1976, la Congresul al XV-lea de Studii Bizantine):

Frontispicii în *entrelacs* colorate, cu intervenții de aur: 7^r (140/180 mm); 13^r (115/165 mm); 21^r (110/160 mm); 30^r (100/170 mm); 39^r (110/155 mm); 48^r (85/175 mm); 59^r (110/160 mm); 68^r (85/160 mm); 76^r (120/165 mm); 84^r (110/160 mm); 94^r (120/150 mm); 105^r (100/160 mm); 114^r (120/168 mm); 122^r (125/170 mm); 130^r (160/120 mm); 139^r (122/170 mm); 146^r (125/170 mm); 157^r (110/170 mm); 164^r (110/170 mm); 173^r (133/170 mm).

Inițiale mari, colorate și aurii, la începutul *kathismelor* și psalmului 151: 7^r (85/45 mm); 13^r (110/60 mm); 21^r (95/43 mm); 30^r (83/65 mm); 39^r (80/25 mm); 48^r (75/35 mm); 59^r (70/45 mm); 68^r (65/55 mm); 76^r (85/45 mm); 84^r (65/47 mm); 94^r (80/40 mm); 105^r (74/52 mm, fig. 17); 114^r (70/35 mm); 122^r (94/42 mm); 130^r (85/55 mm); 139^r (105/38 mm); 146^r (102/50 mm); 157^r (120/70 mm); 164^r (95/75 mm); 173^r (90/67 mm); 181^r (110/70 mm).

Inițiale aurii în text (de dimensiuni variabile, unele mari, v. *supra*): 7^v, 8^v, 9^v, 10^v, 12^v, 15^v, 16^v, 17^r, 19^r, 25^r, 25^v, 28^v, 31^v, 32^r, 34^v, 37^v, 40^v, 43^v, 49^v, 50^v, 53^r, 54^r, 56^r, 57^v, 59^v, 60^v, 63^v, 65^v, 66^v, 66^r, 69^r, 69^v, 72^r, 72^v, 74^v, 77^r, 78^r, 88^v, 91^r, 91^v, 99^v, 100^r, 102^r, 103^r, 106^v, 112^r, 115^r, 115^v, 117^v, 118^v, 136^v, 139^v, 142^r, 143^v, 150^v, 153^v, 158^r, 158^v, 159^r, 160^r, 160^v, 162^r, 163^v, 165^r, 166^r, 167^v, 169^r, 170^v, 174^r, 178^r, 182^v, 186^v, 187^v, 189^v, 190^r, 193^r, 195^v.

Inițiale colorate și cu intervenții în aur, în text: 9^r, 11^r, 16^r, 17^v, 24^r, 26^r, 33^r, 34^r, 35^v, 41^v, 44^v, 52^r, 55^v, 62^r, 64^v, 70^v, 73^r, 81^r, 83^r, 87^r, 90^r, 98^v, 101^v, 106^r, 108^r, 113^r, 116^v, 119^v, 120^v, 125^r, 127^r, 133^r, 135^v, 141^r, 143^v, 161^r, 161^v, 167^r, 170^r, 175^v, 177^r, 179^r, 191^r.

Catalogul ilustrațiilor*:

5^v *Cina de la Mamvri. Enoh, Ilie și Ioan Teologul*, fig. 1.

Cele două scene apar delimitate în registre; doi din îngerii Treimii poartă sigla IC XC; Enoh și Ilie țin filactere (deși nu li se atribuie nici o scriere prin tradiție), Ioan expune un codex deschis, ridicând cu dreapta (exaltând) instrumentul de scris; Iisus Hristos adolescent (fără sigle) binecuvântează din nimb; 261/183 mm.

6^r *Deisis cu Sf. Treime. Coborârea Sf. Duh*, fig. 2.

Reprezentare în două registre; între figurile Tatălui și Fiului din *Deisis* apare columba, fără sigle, într-un dublu tetramorf proiectat pe brațele crucii sprijinind pe banchetă, lumina divină fiind reprezentată ca nor; 272/180 mm.

6^v *Dumnezeu-Tatăl („Savaoth”) între Arh. Mihail și Gavriil. David scriind* (înaintea *kathismei* 1/Ps. 1), fig. 3.

Imagini aparent delimitate; Dumnezeu-Tatăl, pe serafim, într-o aureolă sferică cu nimb-hartă; în registrul inferior David scrie inspirat de Duhul Sfânt și de un personaj înaripat, asistat de un rege tânăr (Solomon, conform altor miniaturi ale codexului), de două corpuri de gardă și de curteni; columba care coboară din nimb – fără inscripții; 281/187 mm.

12^v *David în fața unui grup de israeliți* (sfârșitul *kathismei* 1/Ps. 8), fig. 4.

David rege este reprezentat în picioare, în gest de alocuțiune, despărțit printr-un serafim de un grup de evrei, dintre care unii preoți, schițând același gest de dialog; 80/143 mm.

20^r *David între două grupuri* (sfârșitul *kathismei* 2/Ps. 16), fig. 5.

Regele pe tron face un gest larg de alocuțiune, între două grupuri de israeliți și preoți ale căror mâini sugerează un dialog exaltat; oarecum impropriu identificat de G. Popescu-Vâlcea „Împăratul David dă sfaturi bătrânilor conducători ai poporului evreu” (BOR, 1969, 1-2, p. 203); 170/180 mm.

20^v *David în rugăciune. Scenă de luptă* (înaintea *kathismei* 3/Ps. 17), fig. 6.

În registrul superior, David, coborât de pe tron, în genunchi, având un codex în față, se roagă, asistat de un

* În lipsa inscripțiilor, identificările din ciclul istoric sunt ipotetice.

- grup de curteni și ostași; în segmentul divin, figura lui Dumnezeu-Tatăl, recunoscută din celelalte imagini ale manuscrisului, fără inscripție; în registrul inferior, se confruntă două grupuri armate de călăreți; în centru, un cal prăbușit; greșit identificat de G. Popescu-Vâlcea „războiul lui David cu Saul” (BOR t. cit. p. 203) pentru că niciodată între aceștia sau între armatele lor nu a existat o confruntare deschisă relatată în cărțile Regilor sau în Paralipomenele Vechiului Testament. În timpul prigonirii de către Saul – evocate de titlul psalmului 17, cf. Septuagintei – David apare în episoade de luptă cu Filistenii (I Reg. 19, 8; 23, 1-5) și cu Amaleciții (I Reg. 27, 7-10; 30, 1-19); 255/175 mm.
- 29^v *David în rugă, în fața unui grup de cântăreți* (sfârșitul *kathismei* 3/Ps. 23), fig. 7.
David în picioare, în rugăciune, asistat de la distanță de un grup de cântăreți din psaltire-lăută, tobă și corn; 80/150 mm.
- 38^r *David și Arhanghelul în fața unui grup* (sfârșitul *kathismei* 4/Ps. 31).
G. Popescu-Vâlcea numește scena „Împăratul David și îngerul care-i amintește de păcatele sale” (BOR t. cit. p. 203) identificând în grup pe Natan și pe fiii proorocilor; asimilările cu personaje istorice nu au suport în inscripții sau atribute speciale; 70/170 mm.
- 38^v *Dumnezeu-Tatăl între Arhangheli. David în rugăciune asistat de corpul de gardă, în fața unui grup de muzicieni* (începutul *kathismei* 5/Ps. 32), fig. 8.
În registrul superior, Dumnezeu-Tatăl (fără inscripții, identificat după similitudinea manuscrisului) apare în nimb-nor care se desfășoară liber.
În scena rugăciunii, fascicolul divin (fără sigle); 255/180 mm.
- 47^r *David în conversație cu israeliții* (sfârșitul *kathismei* 5/Ps. 36), fig. 9.
David în picioare, înaintea unui grup de proci, tineri, copii, femei, cu gesturi entuziaste; serafimi și nimb-nor cu Dumnezeu-Tatăl, (fără inscripție); 288/175 mm.
- 47^v *David și evreii în rugăciune* (începutul *kathismei* 6/Ps. 37), fig. 10.
David și asistența, în genunchi, în fața unui mare codex deschis; din nimb-nor Dumnezeu-Tatăl (fără inscripție) și capete de îngeri dispuse ca pe un arbore; 260/175 mm.
- 58^r *David în dialog cu două grupuri* (sfârșitul *kathismei* 6/Ps. 45).
David pe tron; două grupuri de personaje îl flanchează; G. Popescu-Vâlcea numește scena „David dă sfaturi preoților și leviților” (BOR, t. cit. p. 203); 90/135 mm.
- 58^v *David și două grupuri de evrei în rugăciune* (începutul *kathismei* 7/Ps. 46), fig. 11.
David orant, pe tron; personaje din cele două grupuri care-l flanchează ridică declamatoriu brațele; Dumnezeu-Tatăl în nimb-nor; G. Popescu-Vâlcea identifică imaginea ca „David preamărit de mulțime” (BOR, t. cit. p. 203); 257/175 mm.
- 61^v *David* (sfârșitul psalmului 48).
În picioare, cu brațele deschise, David ține cartea în dreapta; simetric lui, un serafim; 45/33 mm.
- 67^v *Pocăința lui David* (sfârșitul *kathismei* 7/Ps. 54), fig. 12.
David pe tron, asistat de un grup de evrei, apoi prosternat în fața „arhanghelului Domnului” (cf. inscripție) și a lui Natan (II Reg 12, 1-12); sub scenă, textul: „și s-a apropiat inima lor” (Ps. 53, 23); 85/165 mm.
- 75^r *Doi serafimi* (sfârșitul *kathismei* 8/Ps. 63).
De o parte și alta a textului; 50/45 mm.
- 75^v *David între muzicieni* (începutul *kathismei* 9/Ps. 64), fig. 13.
David apare în picioare, cu psaltirea-lăută, între două grupuri de cântăreți din corn, trâmbiță, psaltire-lăută, tobă, chimvale; în nimb-nor, Dumnezeu-Tatăl („Savaoth”); 250/175 mm.
- 83^v *David, conducând un corp de cavalerie, în război contra unei armate de călăreți* (sfârșitul *kathismei* 9/Ps. 69), fig. 14.
David avansează cu spada ridicată; ariergardă de lăncieri și trâmbițași de fiecare parte; în prim-plan, un călăreț și calul său se prăbușesc; nu sunt elemente de identificare a momentului din istoria Israelului la care se referă scena; drept pentru care titlul dat de G. Popescu-Vâlcea „Căderea lui Abesalom, fiul lui David” (BOR t. cit. p. 203) este eronat, cu atât mai mult cu cât regele n-a avut nici o înfruntare militară cu fiul său. În afara războaielor evocate în Cartea I a Regilor, David apare, după moartea lui Saul, în II Regi, în alte secvențe de luptă – posibile surse ale miniaturii – dintre care cele mai importante sunt: cu Iebusiții, la Ierusalim, pentru eucerirea cetății Sionului, care se va numi „cetatea lui David” (II Reg. 5, 6-7/I Paral. 11, 4-5) și cu Filistenii (II Reg. 5, 17-25/I Paral. 14, 8-16), episod imediat urmat de *Aducerea chivotului*; 190/160 mm.
- 93^r *David în rugăciune asistat de israeliți* (sfârșitul *kathismei* 10/Ps. 76), fig. 15.
În genunchi, în fața tronului, având în spate un grup în genunchiat, în față cântăreți din corn sau trâmbiță, precedați de un „scriitor” (personaj cu pană și hârtie), David privește spre Dumnezeu-Tatăl din nimb-nor; 205/170 mm.
- 93^v *Moise și evreii în fața lui Faraon. Moise scoțând apă din stâncă/învățând* (Ieș. 5, 1-5); (începutul *kathismei* 11/Ps. 77), fig. 16.
În registrul superior Moise și evreii apar în fața lui Faraon și a curtenilor săi; nu este vorba de un dialog David-Moise (G. Popescu-Vâlcea, BOR, t. cit. p. 203), pentru că regele Israelului este nelipsit în toate miniaturile *Psaltirii* de nimb și de inscripția „proorocul David” (care nu însoțește, aici, personajul încoronat) și pentru că ilustrația precede psalmul 77, al Exodului; scena apare, cu diferențe de redactare, în groznița Suceviței. În registrul inferior, Moise, detașat, de grup, lovește stâncă cu toiagul (gestul nu este perfect elocvent) sau predică; în ambele reprezentări raza din segmentul divin nu poartă sigle; 258/178 mm.

- 104^v *David și mulțimea în rugăciune* (sfârșitul *kathismei* 11/Ps. 84).
David pe tron, cu brațele întinse, ca și personajele îngenunchiate din cele două grupuri laterale; 123/148 mm.
- 113^r *David îngenunchiat în fața unui grup de ostași călărești/frații lui Abesalom* (sfârșitul *kathismei* 12/Ps. 90), fig. 18.
Scena este asistată, din spate, de un mic grup; în fascicolul luminii divine, nimbul care conține, de obicei, columba și care aici apare abstract, e marcat de IC XC. Numită de G. Popescu-Vâlcea „David se roagă în fața ostașilor” (BOR, t. cit. p. 204) iconografia scenei pare inspirată, cel mai probabil, din II Reg. 13, 29-36: regele îi întâlnește pe fiii săi pe care îi credea morți, în timpul fugii lui Abesalom; 160/155 mm.
- 113^v *Aducerea chivotului. Sărbătoarea aducerii chivotului* (înaintea *kathismei* 13/Ps. 91), fig. 19.
Instalate pe două registre, sunt de fapt secvențele unei singure scene (inversate cronologic dacă este ilustrat II Reg. 6, 17 și 6, 5 sau în ordine, dacă este ilustrat I Paral. 16, 1-6); registru inferior greșit identificat la G. Popescu-Vâlcea „Aron și Mariamna ... cântând ... pentru izbăvirea din robie” (BOR, t. cit. p. 204); 255/173 mm.
- 121^v *David rugându-se în fața chivotului. Moise predicând în mijlocul a două grupuri* (sfârșitul *kathismei* 13/Ps. 100), fig. 20.
David și Moise se întâlnesc în aceeași scenă, regele îngenuncheat în fața chivotului pe stâncă, profetul în picioare având în față mulțimile îngenuncheate (II Reg. 7, 1-29; I Paral. 17, 1-6, 21); raza Duhului poartă inscripția IC XC; 240/180 mm.
- 129^v *David și Moise în fața unui grup* (sfârșitul *kathismei* 14/Ps. 104); 125/157 mm.
- 138^v *Sf. Treime. David între două grupuri* (înaintea *kathismei* 16/Ps. 109), fig. 21.
Pe o banchetă din care se ridică crucea flancată de însemnele Patimilor și Învierii, stau Dumnezeu-Tatăl (“Savaoth”) și Fiul, columba Duhului fiind proiectată, în nimb, pe cruce; sub inscripția „Tatăl, Fiul și Sfântul Duh”, apar IC XC în dreptul Fiului, IC XC în dreptul Duhului Sfânt, „Dumnezeu Savaoth” în dreptul Tatălui; nimbul-nor avansează până la limita figurilor; în registrul inferior, David, în picioare, în centru, cu filacter în stânga, flancat de două cete: o scenă de învățătură; micul nimb, din cele trei raze ale segmentului de cer poartă înscrisul IC XC; 248/170 mm.
- 145^r *Moise și Aaron flancând chivotul* (sfârșitul *kathismei* 16/Ps. 117), fig. 22.
Moise în adorație; Aaron cădelnițează; 105/135 mm.
- 145^v *David pedepsit cu ciumă pentru numărătoarea Israelului* (înaintea *kathismei* 17/Ps. 118), fig. 23.
David, îngenuncheat în fața tronului, sub amenințarea spadei „îngerului Domnului”; în prim plan, alți doi îngeri cu spada și lancea, îiucid pe israeliți (II Reg. 24, 10-17; I Paral. 21, 15-17); G. Popescu-Vâlcea descrie scena fără a identifica momentul/sursa (BOR, t. cit. p. 204); 255/175 mm.
- 156^r *David deleagă puterea lui Solomon (Legământul pentru zidirea templului?)* (sfârșitul *kathismei* 17/Ps. 118), fig. 24.
David pe tron, Solomon în genunchi înaintea sa, mulțime de preoți și israeliți în spatele tânărului „prooroc Solomon” (conform inscripției) (III Reg. 2, 1-4; I Paral. 28, 1-10); 130/145 mm.
- 156^v *David și mulțimea în rugăciune* (înaintea *kathismei* 18/Ps. 119), fig. 25.
Pe tron, orant, cu cartea deschisă sprijinind de corp, David apare între patru cete îngenuncheate la picioarele tronului; în nor-hartă: Dumnezeu Tatăl (“Savaoth”); 255/175 mm.
- 163^v *Moise predică* (sfârșitul *kathismei* 18/Ps. 133).
Moise, în picioare, cu toiagul; 133/146 mm.
- 172^r *David și Solomon în fața unui grup* (sfârșitul *kathismei* 19/Ps. 142).
David, în picioare, urmat de Solomon cu psaltirea - lăută în mână, în fața unei mulțimi îngenuncheate; 100/135 mm.
- 172^v *David și Solomon înaintea curții (Pregătirea construirii templului?)* (înaintea *kathismei* 20/Ps. 143), fig. 26.
David pe tron; în spatele lui, Solomon în picioare, între curteni; înaintea regelui, un preot, curteni și ostași călări (I Paral. 28, 20-21; 29, 1-2, 24); Dumnezeu-Tatăl (“Savaoth”) în nimb-nor; 245/173 mm.
- 179^r *Doi serafimi* (sfârșitul *kathismei* 20/Ps. 150).
45/15 mm (fiecare).
- 179^v *Cei patru evangheliști* (sfârșitul psalmului 151), fig. 27.
Numiți prin inscripție „apostoli”, flanchează, în două registre, finalul textului; 80/45 mm (fiecare).
- 180^r *Trei Arhangheli și trei sfinți militari*, fig. 28.
Anonimi, cumva identificabili după atribute generale (siglă, lance; spadă, cruce) sau speciale (figura de sub picioarele primului Arhanghel); G. Popescu-Vâlcea asimilează mucenicii cu Sf. Gheorghe, Dimitrie și Ioan cel Nou (BOR, t. cit. p. 205); 250/170 mm.
- 180^v *Hristos între apostoli* (înaintea Odelor).
Figurile apar în lujeri, pe structura „Arborelui lui Ieseu”; 245/170 mm.
- 196^r *Moise, Aaron, Mariam și fiii Israelului după trecerea Mării Roșii* (sfârșitul Odei a noua), fig. 29.
Moise și Aaron în genunchi, „Mariamna” cu chimvale în fața cetelor de evrei; marca în spatele lor (Ieș. 15, 20); 145/185 mm.
- 196^v *Portret votiv: mitropolitul Anastasie Crimcovici în fața lui Enoh, Ilie și Ioan Teologul și a mânăstirii Dragomirna*, fig. 30.

La intrarea în „sfânta mănăstire Dragomirna” în genunchi „smeritul Anastasie mitropolit al târgului Sucevei” (cf. inscripției) în fața lui Enoh, Ilie și Ioan Teologul; Isus binecuvântează din nor; G. Popescu-Vâlcea interpretează τῶν (târg) drept o cifră: 7124 (BOR, t. cit. p. 205); 255/175 mm.

197^a *Deisis: Hristos cu Enoh, Ilie, Ioan Teologul și „dreptul” Ioachim; Arh. Rafail și Iuliu (Uriil?)*

Ancadrament polilobat închizând inscripția (colofonul), surmontat de *Deisis* flancat în partea inferioară de cei doi Arhangheli; 315/200 mm.



Se observă că miniaturi în plină pagină „închise” în chenare decorate – și evocând acea calitate „iconică” pe care o surprindea A. Cutler în ilustrațiile psaltirilor aristocratice¹⁷ – alternează cu picturi de dimensiuni variabile, integrate în text, în partea inferioară a filei.

Decorația urmează secvența liturgică – început și sfârșit de *kathismă* – lucru fără frecvență în tradiția bizantină și coincidență probabil fără semnificații (căci nesprrijinită de alt argument) cu sistemul de ilustrare al psaltirilor occidentale¹⁸. Tikkanen, „fondatorul” studiilor privind ilustrarea Psaltirilor în Evul Mediu, menționează în 1895, pe baza unei descrieri rusești din 1873, o Psaltire slavonă de redacție rusă din secolele XIII-XIV care conține o decorație similară în anumite aspecte exemplarului de la Dragomirna: „Vor dem eigentlichen Psalmtexte stehen drei sehr sorgfältig in Guaschfarben vollständig ausgeführte Foliobilder: der auferstandene Christus von den zwei Marien angebetet, David und Salomo mit den Chören... und der schreibende König David. Nach dem Ende der meisten Kathismen folgen historische Bilder – nach dem zweiten die Kreuzigung Christi, nebst der Auferstehung der Todten, danach meistens Szenen aus dem Leben Davids in geschichtlicher Folge... Da diese Bilder in keinerlei Zusammenhang mit den Psalmen stehen...”¹⁹. Ilustrația Psaltirii apărând din descriere mult diferită în rest și documentația sa fiind irecuperabilă pentru moment, conexiunea cu manuscrisul rus poate fi reținută în „rezerva referințelor” până la studierea originalului.

Dincolo însă de sistemul de repartizare a decorației istoriate, iconografia poate oferi indicii de integrare. *Psaltirea* de la Dragomirna este dominată de ciclul lui *David*: de la cel istoric (conținând secvențe de luptă, aducerea chivotului, pocăința, pedeapsa ciumei, transmiterea puterii către Solomon), la cel de „reprezentare” (profetul între muzicieni, învățând/în dialog, rugându-se); urmează apoi ciclul lui *Moise*: în dialog cu Faraon, scoțând apa din stâncă, învățând, rugându-se (în fața chivotului, după trecerea Mării Roșii); la acestea se adaugă câteva figuri ale *Menologului*: Evangheliștii, Hristos între Apostoli, Mucenici, alături de *Deisis* sau *Coborârea Sf. Duh*.

Pentru a insera corect codicele de la Dragomirna în istoria genului este necesară aproximarea poziției sale față de recenziile bizantine cunoscute.

Clasificarea făcută la sfârșitul secolului trecut de Tikkanen Psaltirilor bizantine ilustrate, în „monastice” sau cu ilustrații marginale și „aristocratice”, cu ilustrații în text _ mult comentată și uneori contestată – „has generally been accepted” afirmă, în 1947, Kurt Weitzmann. Din expunerea acestuia din urmă interesează, pentru manuscrisul de la Dragomirna, recenzia în care predomină ciclul lui David: „The second recension was called by Tikkanen «aristocratic» because of the distinctiveness of its splendid full-page miniatures. It is characteristic of this recension, to which the great majority of the illustrated Greek Psalters belong, that very few pictures are found within the Psalter text proper and these only before the 50th, the 77th and, occasionally, before the supernumerary 151st psalm. The chief decoration is a series of miniatures in front of the first psalm.... They illustrate the life of David as a kind of biographical record and have no particular connection with the text of the psalm proper”²⁰.

Termenul „aristocratic” nu trimite, cum inițial s-a crezut, la un mediu social înalt; dar bizantinistii care s-au dedicat subiectului – între care A. Cutler²¹ – l-au considerat preferabil variantelor „psautier à frontispice” (L. Bréhier) sau „psautier à pleine page” (S. Der Nersessian); s-a luat în discuție, la Congresul al XV-lea de Studii Bizantine de la Atena și uniformitatea scheletului iconografic generator al recenziei, față de mulțimea variantelor din exemplarele cunoscute: „So substantial is the data that anomalies it (i. e. the published

¹⁷ Anthony Cutler, *The Aristocratic Psalter: the State of Research*, în *Actes du XV^e Congrès International d'Etudes Byzantines* (Athènes 1976), I, Atena, 1979, p. 426.

¹⁸ O posibilă descendență a codicelui românesc din Psaltirile occidentale, sugerată de Suzy Dufrenne cu prilejul unei convorbiri în 1991, nu a putut fi confirmată la nivelul bibliografiei accesibile; majoritatea lucrărilor, începând cu Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques de France*, Mâcon, 1940-1941, nu pot fi consultate în bibliotecile românești.

¹⁹ J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter. Die Byzantinische Psalterillustration. Der Utrecht-Psalter*, în *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, XXXI, 1903, nr. 5, (reprint al ed. Helsingfors 1895), p. 143-144.

²⁰ Kurt Weitzmann, *The Psalter Vatopedi 761. Its Place in the Aristocratic Psalter Recension, 1947*, în *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Variorum Reprints, Londra, 1980, ch. III, p. 22.

²¹ A. Cutler, *The Aristocratic Psalter ...* 1979, p. 430.

material) presents cannot be treated merely as divagations from a single norm or even as exceptions that prove a rule. Rather, the „rules” as we have constructed them must be reviewed, for the body of our psalters is more complex and more diverse than has hitherto been suspected”²².

În catalogul Psaltirilor aristocratice bizantine, la cele 51 de manuscrise a căror iconografie prezintă, cu excepțiile comentate, suficiente constante ale tipului, autorul a adăugat, la pozițiile 52-58 un „supliment” care oferă: „significant departures from the norms suggested”, dar care: „employ large-scale pictures as frontispices to the Psalter as a whole or to the first, fifties and seventy-seventh psalms (and sometimes to the Odes)”²³.

În prelungirea târzie a acestui „supliment” se poate înscrie și *Psaltirea* de la Dragomirna: conține miniaturi în plină pagină sau de proporții considerabile cum ar fi *David scriind*, înaintea psalmului 1, *Pocăința lui David*, la sfârșitul kathismei 7 (psalmii 46-54, deci ilustrând psalmul 50), *Moise (înaintea lui Faraon și scoțând apă din stâncă sau învățând, scene care înlocuiesc primirea Legii)* înaintea kathismei 11 (psalmii 77-84) și *Mariam cântând din chimvale după trecerea Mării Roșii cu Moise și Aaron în rugăciune*, (deplasată la sfârșitul Odei a 9-a).

Catalogul Psaltirilor aristocratice permite simpla constatare a unor referințe bizantine pentru manuscrisul de la Dragomirna, chestiunea intermediarilor rămânând pentru moment enigmatică.

Trebuie menționat de la început că nu se poate stabili o relație directă cu vreunul din cele 58 de codice publicate, deși câteva au circulat, la epoci diferite (poate și în jurul lui 1600) pe teritoriile românești: Florența, Bib. Medicea-Laurenziana Plut. 6.36, de la sfârșitul secolului al XII-lea, menționează la fol. 5^r moartea lui Ioannes Vladislav Voevod (al Țării Românești) la 22 August 1456; în jurul lui 1790 manuscrisul se afla la Constantinopol²⁴; Vatopedi 760, din secolul al XII-lea, exemplar atipic, deci membru al „suplimentului”, conține la fol. 9^r știrea că la 1725 se afla în posesia lui Constantin Mavrocordat Voevod²⁵, ceea ce nu exclude prezența lui anterioară în țările române.

Cu toate acestea, manuscrisul de la Dragomirna nu poate fi raportat la un prototip. Referințele lui bizantine (privind subiectul în general, mai rar forma de redactare sau amplasarea în text) sunt dispersate dar inevitabile²⁶:

David scriind (compunând psalmi), miniatură precedând psalmul 1: Milano, Ambrosiana, cod M54 sup., mijlocul secolului al XI-lea, cat. 32, fig. 192 (cu personificarea inspirației); Moscova, Gos. Ist. Muz., gr. 407, mijlocul secolului al XIV-lea, cat. 33, fig. 194; Oxford, Trinity Coll. 78, sfârșitul secolului al XI-lea, cat. 37, fig. 234; Veneția, Marciana, cod. gr. 565, sfârșitul secolului al XI-lea – începutul secolului al XII-lea, cat. 49, fig. 309; Washington D. C. Dumbarton Oaks, cod. 3, ca 1084, cat. 51, fig. 322; Athos, Dionysiu, cod. 65, prima jumătate a secolului al XII-lea, cat. 53, fig. 366.

Solomon (precedând miniatura *David scriind* dinaintea Ps.1): Athos, Dionysiu, prima jumătate a secolului al XII-lea, cat. 53, fig. 365.

David învățând israeliții (=David în fața unui grup): Atena, Bibl. Nat. cod 47, sfârșitul secolului al XII-lea, cat. 5, fig. 22 (în textul comentariului lui Eusebiu, înainte de *incipitul* Psaltirii); *David și cei fără prihană (=David în fața unui grup)*, Ps. 118: Atena, Muz. Benaki, cod. 34.3, sfârșitul secolului al XII-lea, cat. 52, fig. 345; Athos, Vatopedi, cod. 760, secolul al XII-lea, cat. 54, fig. 380 (David binecuvântează); *David cântă despre nebunul fără Dumnezeu (=David între două grupuri)*, Ps.13: Athos, Vatopedi, cod. 760, secolul al XII-lea, cat. 54, fig. 374.

David (în picioare, ținând un *codex deschis*; precedând *incipitul* Psaltirii): Berlin, Universitäts-sammlung cod. 3807, sfârșitul secolului al XI-lea – începutul secolului al XII-lea, cat. 19, fig. 102; Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 139, secolul al X-lea, cat. 39, fig. 251; Roma, Vat. cod. Barb. gr. 320, sfârșitul secolului al XII-lea, cat. 44, fig. 289; Roma, Vat. cod. Palat. gr. 381b, ca. 1300, cat. 45, fig. 295; Viena, Nationalbib. cod. theol. gr. 336, ca 1077, cat. 50, fig. 316 (David stând).

David între muzicieni: Athos, Vatopedi 761, ca 1088, cat. 15, fig. 69 (apar și „profeți”; înaintea Ps.1); Istanbul, Topkapi Sarayı, cod. 13, mijlocul secolului al XII-lea cat. 23, fig. 128 (înaintea comentariilor precedând Psalmii); New York, Public Lib., Spencer Coll. cod gr. 1, începutul secolului al XIII-lea, cat. 34, fig. 205 (înaintea Ps. 1); în Vatopedi 761, ca și în Spencer 1, David ține un *codex deschis*; *A treia ungere a lui*

²² *ibidem*, p. 424.

²³ A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris, 1981, p. 99.

²⁴ *ibidem*, cat. 22.

²⁵ *ibidem*, cat. 54.

²⁶ Referințele bizantine listate în continuare aparțin în exclusivitate Catalogului lui Cutler, 1981, cf. n. 23.

David (deși gestul nu este foarte clar) îl prezintă pe rege cu psaltirea în mână înconjurat de corp de gardă, israeliții, slujitori: Athos, Lavra, cod. B25, a doua jumătate a secolului al XIV-lea, cat. 11, fig. 44;

Moise învățând (frecvent înaintea Ps. 77): Athos, Lavra, cod. B26, a doua jumătate a secolului al XII-lea, cat. 12, fig. 49; Athos, Gregoriu, cod 157, ca 1108, cat. 8, fig. 34; Athos, Vatopedi cod. 851, sfârșitul secolului al XII-lea, cat. 16, fig. 79; Florența, Bibl. Laurenziana, cod. Plut. 6. 36, sfârșitul secolului al XII-lea, cat. 22, fig. 117; Istanbul, Topkapi Sarayı, cod. 13, jumătatea secolului al XII-lea, cat. 23, fig. 130; Londra, British Lib. Add. 36928, ca 1090, cat. 30, fig. 178 (înaintea Odelor); Londra, British Lib. Add. 49753, jumătatea secolului al XII-lea, cat. 31, fig. 181; New York, Public Lib., Spencer Coll., cod. gr. 1, începutul secolului al XIII-lea, cat. 34, fig. 209; Atena, Muz. Benaki cod. 34.3, sfârșitul secolului al XII-lea, cat. 52, fig. 344; Sinai, mănăstirea Sf. Ecaterina, cod. gr. 61, ca 1274, cat. 57, fig. 399;

Moise se apropie de Marea Roșie: Athos, Vatopedi, cod. 760, secolul al XII-lea, cat. 54, fig. 385.

Deisis (înaintea Ps. 1): Cambridge, Mass. Harvard College, Lib., cod. gr. 3, ca 1105, cat. 21, fig. 110;

Hristos în judecată: Athos, Dionysiu, cod. 65, prima jumătate a secolului al XII-lea, cat. 53, fig. 361.

Deși inadvertențe de redactare și amplasare nu permit stabilirea unei relații directe între Psaltirile aristocratice bizantine și manuscrisul de la Dragomirna, parcurgerea referințelor impune concluzia că miniaturile moldovenești cu subiecte comune *nu au fost inventate*.

Tehnica dezvoltării acestor serii de imagini este aceea a unei tradiții „always subject to the dialectical push-and-pull of departures from and conformity to a recognized system of illustrating aristocratic psalters”²⁷.

În 17 variante din Catalogul lui Cutler decorația de început a Psaltirii – conținând frecvent secvențe din biografia lui David (v. *infra*) – este restrânsă la o singură reprezentare a regelui psalmist. În interiorul acestui grup *laconic*, „the seating king is also rather rare: in a Psalter in Milan, Ambros. cod. 4 he is accompanied by an allegorical figure but in the Venice Psalter cod. gr. 565 he appears alone in an elaborate architectural frame”²⁸. Redactarea de la Dragomirna a miniaturii - frontispiciu *David scriind* (fol. 6^v) este una complexă, prin asistența intensă (dominată din registrul superior de figura lui Savaoth în aureolă sferică) și prin formula compozită a *inspirației* – care adaugă la columba Duhului, personajul înaripat substituind alegoriile Melodiei sau Înțelepciunii din alte recenzii aristocratice. La acestea se adaugă prezența regelui Solomon, neobișnuită în variantele studiate până acum (cu excepția menționată în *referințe*, minim relevantă); ea poate fi mai greu explicată prin „portret de coautor” al psalmilor, în lipsa celorlalți autori prezumați și mai degrabă prin presiunea ciclului istoric care a favorizat și mediul aulic al scenei.

David între muzicieni (fol. 75^v) apare în codexul de la Dragomirna înaintea *kathismei* 9 (psalmii 64-69), într-o imagine clasică a genului, cântând din psaltire-lăută, în mijlocul unor instrumentiști (suflători, cântăreți din lăută și chimvale); în referințele bizantine această redactare precede psalmul 1 și se întâlnește nu numai la Psaltirile aristocratice menționate dar și la cele marginale, începând cu celebra *Hludov* (secolul al IX-lea cu repictări în secolele XII-XIII, fol. 1^v)²⁹, continuând cu *Bristol* (sfârșitul secolului al X-lea – începutul secolului al XI-lea, fol. 7^v)³⁰ ș.a. De altfel suflătorii de corn, apărând izolat, sunt prezențe cunoscute ale psaltirilor marginale.

Recenzia din 1616 din Moldova introduce o nouă semnificație a subiectului *David și muzicienii* la fol. 29^v și 38^v prin gestul de suplicație al regelui, care anunță fuziunea cu un alt ciclu al *Psaltirii*: *David rugându-se*. Această redactare, poate originală, intenționează să sensibilizeze substratul de rugăciune al muzicii rituale, pe care ilustratorul bizantin îl considera implicit: este un simptom al crizei imaginii.

Miniaturile reprezentându-l pe *David rugându-se* (fol. 20^v, 47^v, 58^v, 93^v, 121^v și 156^v) se particularizează prin participarea insistentă a „grupurilor”, introducând o „tensiune socială” în momentul mistic. Tema nu este comună Psaltirilor aristocratice, ci mai degrabă celor marginale, în care prezența lui David – figură aproape întotdeauna izolată – invocând divinitatea, se intensifică în secolul XI³¹ față de secolul IX și în secolul XIV³² față de secolul XI. Recenzia monastică vine însă spre exemplarul Dragomirna dintr-o memorie îndepărtată, încât referința este prea difuză pentru a fi luată direct în considerare.

David rugându-se cunoaște, în ciclul recenziei moldovenești, o variantă a gestului simplu (fol. 58^v și 93^v) și două *fuzionate*: cu „regele autorul psalmilor” (cu cartea deschisă: 47^v, 156^v, la care se adaugă figura izolată a lui David, cu brațele întinse, ținând psaltirea, fol. 61^v) și cu scene din istoria Israelului (20^v și 121^v).

²⁷ A. Cutler, *The Aristocratic Psalter ...* 1979, p. 428.

²⁸ Sirarpie Der Nersessian, *A Psalter and a New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks, DOP*, 19 (1965), p. 168.

²⁹ Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1968, p. 116-117.

³⁰ Suzy Dufrenne, *L'Illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age I*, Paris, 1966, p. 49, pl. 47.

³¹ Christopher Walter, „*Latter-Day*” *Saints in the Model for the London and Barberini Psalters, REB*, 46 (1988), p. 213.

³² G. Vzdornov, *Issledovanie o Kievskoi Psaltiri*, Moscova, 1978.

Ultimul din ciclul „anistoric” întâlnit în Psaltirea de la Dragomirna este *David învățând în dialog* (fol. 12^v, 20^r, 47^r, 58^r 138^v), la a cărei sursă bizantină menționată se poate adăuga contaminarea cu iconografia *Tetraevanghelelor* slavo-române relativ contemporane, din familia Paris. gr. 74, în care *scenele de învățătură*, punând în convorbire pe Iisus și ucenicii/evreii, au o frecvență particulară³³.

Ciclul istoric al recenziei Dragomirna este complet deosebit de iconografia Psaltirilor aristocratice, în care secvențele din biografia lui David – Nașterea, Ungerea, Lupta cu leul, Lupta cu Goliath – preced, ca un ciclu independent, fără text intercalat, psalmul 1.

Aici se intersectează miniaturi având sursă în Cărțile I-III ale Regilor (I Paralipomene) cu ciclul lui Moise din Octateuc. Ilustrația bizantină a Septuagintei cunoaște un singur codice al Cărții Regilor, Vat. gr. 333, din secolul al XI-lea: acesta conservă 75 miniaturi pentru I Regi, 22 pentru II Regi, 6 pentru III Regi, 1 pentru IV Regi³⁴; în *Sacra Parallela* a lui Ioan Damaschin, manuscris miniat în secolul al IX-lea (care făcea parte din biblioteca lui Nicolac Mavrocordat) aflat la Biblioteca Națională din Paris (*Paris. gr. 923*)³⁵ există ilustrații mai numeroase pentru Cărțile II-IV, aparținând aceleiași recenzii – ceea ce l-a determinat pe Kurt Weitzmann să deducă existența unui prototip mult mai intens ilustrat³⁶; prin argumente diferite, Cutler presupune existența unei variante mai bogate a Cărții Regilor: „whether such a pictorial *vita* was an independent cycle or a Book of Kings, more richly illustrated than Vat. gr. 333, cannot, at the moment, be ascertained”³⁷.

În descendența acestor variante necunoscute și-ar putea avea originea ciclul lui David din Psaltirea de la Dragomirna (în care predomină II Regi): pentru că, deși nu se poate stabili o relație directă cu Vat. gr. 333, detalii ale scenelor de război – cal sau cal și călăreț căzând în prim-plan, David încoronat călare, David rugându-se alături de lupta cu filistenii (Vat. gr. 333, fol. 45^v, 48^r, Lassus fig. 89, 85) sau David rugându-se în fața arcei (Vat. gr. 333, fol. 47^v, Lassus fig. 88) – prezintă unele puncte de contact care nu permit o independență completă miniaturilor familiei *Crimcovici*.

O raportare la surse la fel de complicată și fragmentară se întâlnește și în ciclul lui Moise (fol. 93^v, 121^v, 129^v, 145^v, 163^v și 196^v). Apariția clasică a figurii sale în Psaltirile aristocratice înaintea psalmului 77 este legată de primirea Legii sau de dialogul cu israeliții. În recenzia Dragomirna (fol. 93^v) pare a fi favorizat ciclul istoric (frecvent în Psaltirile marginale dar cu altă iconografie); astfel convorbirea cu Faraon nu este semnalată în ilustrațiile Psaltirilor – ca se întâlnește poate în unele Octateuce bizantine miniate³⁸ și, în redactare modificată, în frescele din gropnița Suceviței. Scena din registrul inferior poate fi interpretată ca *Moise lovind stânca*, prin „atracție” a scenei istorice de deasupra și prin frecvența sa, înaintea psalmului 77, în Psaltirile monastice. La limită, poate fi asimilată și scenei *Moise și israeliții apropiindu-se de Marea Roșie* (datorită mării asemănări de redactare cu Vatopedi 760, fol. 266^r, minus detaliul valurilor) sau scenei *Moise învățând* caracteristică în această parte a textului recenziei aristocratice. Preferința pentru reprezentarea lui *Moise în dialog* în manuscrisul moldovenesc (fol. 121^v, 129^v) amintește iconografia Octateucelor (minus complicația prezenței lui David, v. *infra*) în care scena e recurentă: în Istanbul, Sarayi, cod. 8 există nouă imagini ale „învățăturilor lui Moise”³⁹, în Athos, Vatopedi cod 602, patru⁴⁰ ș.a.

La fol. 163^v Moise apare singur, cu toiagul, inspirat de columba Duhului în rază: o *scenă de rugăciune* sau *Moise cerând mila lui Dumnezeu* (Vatopedi 602, fol. 273^v, în care apare și un grup⁴¹).

³³ Este vorba de manuscrisele cunoscute ca Sv. 23, aflat în Moldova în jurul lui 1600 (G. Popescu-Vâlcea, *Un manuscris al voievodului Alexandru al II-lea*, București, 1984), Sv. 24 (idem, *Un manuscris al voievodului Ieremia Movilă*, București, 1984), *Tetraevanghelul de la Varșovia* (fost Lwow, S. Der Nersessian, *Un nouvelle réplique ...*) și, probabil, cel de la Moscova, cunoscut ca „*Elisaveitgrad*” (M. V. Scopkina, *Bolgarskaia miniatiura XIV veka*, Moscova, 1963); „la formule stéréotypée ... celle de l'enseignement du Christ” este tipică prototipului Paris. gr. 74, cf. Suzy Dufrenne, *Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XI^e siècle*, CA, XVII, 1967, p. 183, n. 20.

³⁴ Jean Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois. Vaticanus Graecus 333*, Paris, 1973.

³⁵ K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979.

³⁶ idem, *The Illustration of the Septuagint*, ch. III, p. 56.

³⁷ A. Cutler, *The Aristocratic Psalter*, 1979, p. 429-430.

³⁸ Se cunosc cinci Octateuce (Cele cinci Cărți ale lui Moise,

Joshua, Judecătorii, Ruth) miniate bizantine parțial publicate: Vatican cod. gr. 747, sec. al XI-lea; Vatican cod. gr. 746, sec. al XII-lea; Istanbul, Sarayi cod. gr. 8, sec. al XII-lea; Izmir („Smyrna”) Evangelical School, sec. al XII-lea (disturs); Athos, Vatopedi cod. gr. 602 sec. al XIII-lea; „stemma” lor, în K. Weitzmann, *The Joshua Roll, a Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton, 1948.

³⁹ P. Ouspensky, *L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople*, în *Bulletin de l'Institut d'Archéologie Russe de Constantinople*, XII, 1907 (en russe), fol. 209^v (fig. 131, 132), 229^v (fig. 134), 233^r (fig. 135, 136), 234^v (fig., 137), 401^r (fig. 193, 194), 415^v (fig. 197), 428^v (fig. 201), 451^v (fig. 206), 463^v (fig. 209).

⁴⁰ P. K. Hristou, H. Mauropoulou-Tsioumi, S. Kadas, A. Kalamartzi-Katsarou, *Oi thesouroi tou Agiou Orous, Eikographemena Cheirographa*, IV, Atena 1991 fol. 237^v (fig. 87), 256^v (fig. 89), 312^v (fig. 96), 328^r (fig. 97).

⁴¹ *ibidem*, fig. 93.

În zona acelorași referințe, *Moise și Aaron flancând chivotul Legii* (fol. 145^v) trimite la Vat. cod. gr. 746 (fol. 231^r)⁴².

Aceste contacte – cărora le lipsesc intermediarii – cu sistemul de ilustrare a altor secvențe din Septuaginta, ar constitui o confirmare târzie a celebrei teorii a „migrării” formulată de Kurt Weitzmann: „the majority of miniatures (in the Greek Psalters) can be shown to have migrated from other texts”⁴³.

Unica ilustrație din ciclul Odelor în recenzia Dragomirna este *Moise, Aaron, Mariam și fiii Israelului după trecerea Mării Roșii* (fol. 196^v); este plasată la sfârșitul Odei a 9-a dar o ilustrează pe prima. Există, spune Chr. Walter, studiind repertoriul lui A. Culter, „eleven Psalters (which) have an illustration only for the first Ode of Moses”⁴⁴. În Psaltirea de la Dragomirna selecția a vizat un episod colateral, final, al traversării Mării Roșii, recenziile aristocratice ilustrând frecvent Oda 1 cu dansul femeilor. Grupul israeliților și Miriam purtând chimvalele amintesc în manuscrisul de la 1616, un fragment din miniatura *Egiptenii cufundați în Marea Roșie*, decorând Oda 1 în exemplarul din New York, Spencer Coll., cod. gr. 1 (începutul secolului al XIII-lea), remarcat de K. Weitzmann: „... the Crossing (is) completed with the rejoicing women, of whom only Miriam with the cymbals remained”⁴⁵. Redacția de la Dragomirna mai are o caracteristică considerată rară de Chr. Walter: evenimentul *fuzionează* cu scena rugăciunii („the authors... represented at prayer”)⁴⁶.



Raportarea recenziei Dragomirna la sistemul bizantin de ilustrare a manuscriselor Vechiului Testament fiind, în concluzie, *indirectă* (intermediari necunoscuți) și *fragmentară* – în același timp *inevitabilă* – investigarea surselor miniaturii moldovenești poate fi extinsă provizoriu la unele referințe rusești de la mijlocul și sfârșitul secolului al XVI-lea (a căror verificare nu a fost încă posibilă): miniaturile *Topografie creștine* a lui Cosma Indicopleustes – copiată în 1542 la porunca lui Macarie, arhiepiscop al Novgorodului la acea vreme – inclusă în volumul pe August al Marilor *Minee Cetii* și conținând „faptele eroice ale regelui David” ca și ilustrații la psalmi cu „muzicanți care cântă din tot felul de instrumente”⁴⁷; *Psaltirea Ipatievskaia*, din 1591 (astăzi în colecția „Orujeinoi palatî” din Kremlinul Moscovei), cea mai veche din seria Godunov⁴⁸ și excepția grupului, prin o distribuție diferită a ilustrațiilor – nu pe margini ci în interiorul textului – și o tratare diferită a subiectelor⁴⁹; aceluiași grup îi aparține o a doua *Psaltire Ipatievskaia* (astăzi la Galeria de Stat Tretyakov) în care „după predoslovie urmează: «zicerea pe scurt despre David prooroc, cum a domnit la Ierusalim și din ce oraș a fost»... care lipsește din alte psaltiri studiate. Acest text este decorat cu un mare număr de ilustrații dispuse pe foi separate deosebit de interesante și care necesită o analiză artistică separată”⁵⁰.



O altă mare problemă a codicelui miniat de la Dragomirna, pe care nici verificarea surselor slave nu o poate rezolva total este aceea a relației imaginii cu textul.

Frecvența scenelor din ciclul „anistoric” al lui *David: învățând, rugându-se sau între muzicieni*, poate fi în sine semnificativă pentru epoca Movileștilor, marcată de un „intelectualism mistic” al imaginii.

Acest ciclu este însă concurat, în locuri neașteptate pentru conținutul psalmilor – în ciuda ritmicității decorației – de seria *istorică* a lui David, care pare a avea o evoluție autonomă.

Independența față de text ar putea fi o caracteristică modernă a *grupului Crimovici*⁵¹ dacă n-ar fi specifică și unui mare număr de recenzii aristocratice, cu ciclul biografic al lui David precedând *incipitul* Psaltirii⁵².

⁴² J. Lassus, *Livre ...* pl. XXXIV, fig. 113.

⁴³ K. Weitzmann, *The Illustration ...* p. 61.

⁴⁴ Chr. Walter, *The Aristocratic Psalters and Ode Illustration in Byzantium*, Byzantinoslavica, LI (1), 1990, Prague, p. 44.

⁴⁵ K. Weitzmann, *The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension*, DOP 30 (1976), p. 69.

⁴⁶ Chr. Walter, *The Aristocratic Psalters ...* p. 48.

⁴⁷ N. E. Mneva, *Miniatura secolului al XVI-lea*, în *Istoria Artei Ruse*, sub red. Igor Grabar, Moscova, 1945 (în limba rusă), III, p. 602.

⁴⁸ *Grupul Godunov* conține 12 psaltiri de la sfârșitul secolului al XVI-lea, cu ilustrații marginale, având ca prototip Psaltirile Kiev și Uglici: N. N. Rozov, *O ghenealoghii russkikh litevîh psaltirei XIV-XVI vekov*, în *Drevne-russkoe iskusstvo* Moscova, 1970, p. 226-257.

⁴⁹ *ibidem*, p. 233.

⁵⁰ *ibidem*, p. 234; consultarea recentă a originalului (în timp ce studiul se afla sub tipar) nu permite o relație directă a acestui exemplar cu cel românesc.

⁵¹ Vezi ilustrația *Tetraevanghelului* TD 1/1934, fost 601/50, 354-28 (comentată în C. Costea, *Catalogul manuscriselor slavoromâne ilustrate în mediul cărturăresc al mitropolitului Anastasie Crimovici*, București, 1992, ms.): miniaturile Patimilor (un singur ciclu) traversează textele primelor trei Evanghelii.

⁵² „The chief decoration is a series of miniatures in front of the first psalm which follow each other without intermittent text. They illustrate the life of David as a kind of biographical record and have no particular connection with the text of the psalm proper” (K. Weitzmann, *The Psalter Vatopedi 761 ...* p. 22).

În manuscrisul de la Dragomirna miniaturile istorice – amplasate, cum s-a spus deja, la începutul sau sfârșitul *kathismelor* – desfășoară episoadele din Cărțile I-III ale Regilor sau I Paralipomene în suită cronologică relativă: primul episod de luptă (I Reg. 19, 8; 23, 1-5; 27, 7-10; 30, 1-19), fol. 20^v, este urmat de *Pocăință* (II Reg. 12, 1-12), fol. 67^v, *Războiul lui David cu Iebusiții sau cu Filistenii* (II Reg. 5, 6-7/I Paral. 11, 4-5; II Reg. 5, 17-25/I Paral. 14, 8-16), fol. 83^v, *David și frații lui Abesalom* (II Reg. 13, 29-36), fol. 113^r, *Aducerea și sărbătorirea chivotului* (II Reg. 6, 5, 17/I Paral. 16, 1-6) fol. 113^v, *Pedeapsa ciumei* (II Reg. 24, 10-17/I Paral. 21, 15-17), fol. 145^v, *David deleagă puterea lui Solomon*⁵³ / *Legământul pentru zidirea templului* (III Reg. 2, 1-4/I Paral. 28, 1-10), fol. 156^r și *David și Solomon înaintea curții* / *Pregătirea construirii templului* (I Paral. 28, 20-21; 29, 1-2, 24), fol. 172^v; se observă neconcordanțele față de ordinea textului a episoadelor 2-5.

În ciclul lui *Moise* „autonomia” este mai puțin evidentă, ținând cont de faptul că, în afara tradiției „aristocratice” de ilustrare a psalmului 77, recenzia „monastică” (invocată din nou ca referință *difuză*) asociază figura profetului secvenței psalmilor 76-106 în care se înscriu imaginile de la fol. 121^v (psalmul 100) și fol. 129^v (psalmul 104); în plus textul psalmilor însuși oferă unele argumente ale „conectării” miniaturii: fol. 145^r (psalmul 117, *Moise și Aaron*).

Înainte de a stabili dacă libertatea imaginii față de text este reală sau aparentă, modernă sau „bizantină”, este necesară continuarea investigației pe un alt teritoriu: cel al comentariilor întâlnite cel mai adesea sub formă de *catenae* (serii de texte ale mai multor Părinți ai Bisericii).

Se știe că exegezele la psalmi ale lui Pseudo-Atanasie (Hesychius), Theodoret, Atanasie, Ioan Hrisostom, Eusebie, Didym, au determinat ilustrarea celebrului codex Vat. gr. 752 datat *ca* 1059⁵⁴. Subiectul nu a fost însă unul preferat de bizantinologi. Dincolo de eforturile lui E. T. De Wald sau Sirarpie Der Nersessian, „the impact, if any, of Patristic and other commentary has scarcely been investigated. It is true that much of this material is available only in corrupt versions”⁵⁵. Cutler însuși confesează ineficiența primelor sale tentative: „my own initial examination of these chains – the publication of which has now been begun systematically – has so far yielded only negative results”⁵⁶.

Ilustrarea exegezelor nu era străină mediilor moldovenești la începutul secolului al XVII-lea: coerența ascunsă a unor imagini aparent independente de text în *Apostolul* de la Viena datat *către* 1610 (Nationalbibl. cod. sl. 6) din același grup Crimcoviți se datorează, după cum s-a demonstrat, comentariilor la *Epistole* ale lui Ioan Hrisostom și Teofilact.

Un substrat exegetic pare a fi provocat – cu intermitențe – și unele imagini din ciclurile lui David și Moise ale recenziei Dragomirna⁵⁷. Ilustrația se adresează în acest caz unui cititor avizat, cu o cultură teologică și forță intelectuală specială, avid de rafinamente livrești⁵⁸. Sursele principale par a fi fost constituite de scrierile lui Teodoret episcopul Cyrului, Eftimie Zigabenu și Didym al Alexandriei.

Astfel, la sfârșitul *kathismei* 4 (psalmii 24-31), în *Psaltirea* de la Dragomirna apar *David și Arhanghelul* în fața unui grup (fol. 38^r): posibilă trimitere la tema *Pocăinței*. Comentariile la psalmul 31 ale lui Teodoret⁵⁹

⁵³ Redactare regăsită în variantă occidentală simplificată în *Biblia vulgare ... et hystoriata*, Vinegia, 1525, în gravura *Audientia Salomonis*, prefăcând Pildele.

⁵⁴ E. T. De Wald, *The Illustration in the Manuscripts of the Septuagint. Volume III. Psalms and Odes. Part 2: Vaticanus Graecus 752*, Princeton, 1942, p. XIII.

⁵⁵ A. Cutler, *The Aristocratic Psalters ...* 1979, p. 437; câteva titluri fundamentale lipsesc din bibliotecile române: R. Devroesse, *Les Anciens Commentateurs Grecs de l'Octateuque et des Rois* (=Studi e Testi, 201), Vatican, 1959; idem, *Les Anciens Commentateurs Grecs des Psaumes* (=Studi e Testi, 264), Vatican, 1970; E. Mühlenberg, *Psalmenkommentäre aus der Katenenberlieferung*, I, Berlin, 1975.

⁵⁶ A. Cutler, *The Aristocratic Psalter ...* 1979, p. 438.

⁵⁷ Aceste cicluri se află (cu o singură posibilă excepție, a ilustrației precedând psalmul 17) „în contratimp” cu trimitere istorice din titluri: între altele, *kathisma* 8 (psalmii 55-63) conținând multe „titluri istorice” începe cu un frontispiciu în entrelacs și sfârșește cu un serafim, fără nici o „istoricere”; sau *kathisma* 17 (psalmul 118) cu titlul „Aleluia” începe cu *Ciuma în Israel* și

termină cu *Solomon înaintea lui David (Transmiterea puterii)*.

⁵⁸ Este, poate, emblematic gestul evanghelistului Ioan (fol. 5^v) de exaltare (ridicare) a instrumentului de scris. Același evanghelist era reprezentat, ca autor preferat, scriind, la sfârșitul ciclului *Eothinalelor (Evangheliilor Învierii)* în narthexul Dobrovăului, al cărui program a fost conceput de un înaintaș în „rafinamente livrești” al mitropolitului Anastasie: episcopul Macarie. Atașamentul celor doi față de figura lui Ioan teologul ar sugera o tendință de absorbție în modelul „intelectualului mistic”.

⁵⁹ „Când pe păcatul acela l-au lucrat, nu îndată pre doftoriile pocăinții le-au întrebuințat, ci după mustrarea lui Natan ... Aceasta și istoria ne învață. Că lui David după ce au zis, am greșit Domnului, i-au răspuns Natan și Domnul au rădicat păcatul...”, PG 80, 1087-1090, (traducerea românească „prin osărdia răposatului întru fericire Chir Iosif întâiul episcop al Argeșului, tălmăcindu-se din elinește ... prin osărdia episcopului Chesarie acum întâia oară s-a tipărit”, Buzău, 1840; această traducere va fi citată în continuare pentru toate pasajele din Teodoret).

și Eftimie Zigabenu⁶⁰ fac legătura cu psalmul 50, a cărui iconografie este recompusă aluziv aici, precedând redactarea clasică (fol. 67^v).

La sfârșitul *kathismei* 14 (psalmii 101-104), prezența lui *Moise* alături de *David* este argumentată de comentariul lui Teodoret asupra lui *Moise* ca autor al Genezei (psalmul 103)⁶¹ și ca erou al Ieșirii din Egipt (psalmul 104)⁶².

Neobișnuită însă este ilustrarea *kathismei* 17, conținând psalmul 118, cunoscut ca „elogiu al Legii”, lipsit de aluzii istorice, cu *Pedeapsa ciumei* și *Transmiterea puterii lui Solomon*. După toate indiciile, pare a fi vorba de o *deplasare* a ilustrațiilor cuvenite *kathismei* următoare, 18 (psalmii 119-133, ai treptelor), pentru care comentariile lui Teodoret⁶³ și Didym⁶⁴ fac trimitere la Cartea Paralipomenelor: exegeza lui Teodoret la psalmul 131 recheamă episoadele istorice ale uciderii israeliților, așezării altarului de către David și ridicării templului de Solomon⁶⁵, ilustrate (fol. 145v) sau sugerate (fol. 156^v) de miniaturile *Psaltirii* de la Dragomirna.

În același fel, prezența lui *Moise*, la sfârșitul *kathismei* 18 (psaltiri 119-133) poate fi explicată de comentariul lui Teodoret la un psalm, 120, din interiorul secvenței⁶⁶ sau de textul (și comentariul) primului psalm, 134 din *kathisma* următoare. Mobilitatea aluziilor este una din caracteristicile predominante ale ilustrației codexului de la Dragomirna.

În colecțiile de manuscrise slavo-române din secolele XVI – început de XVII nu s-au păstrat Psaltiri comentate, deși ele au circulat intens în epocă. Prima traducere – din limba greacă în rusă, prin intermediul latinei – din marea operă umanistă a lui Maxim Grecul în Rusia a fost *Psaltirea cu tâlc* (1519), „culegere de tâlcuri, adunate din diferiți sfinți părinți și bărbați și învățați, la psalmi... Vasile cel Mare, Grigore Teologul, Ioan Gură de Aur, Atanasie și Chiril al Alexandriei și mulți alții”⁶⁷. Se știe că *Psaltirea tâlcuită* în traducerea lui Maxim Grecul era destinată luptelor cu „iudaizanții” care, după cum spunea Ghenadie arhiepiscopul Novgorodului, „au răstălmăcit psalmii lui David sau cuvintele proorocești”⁶⁸. Același lucru îl mărturisește Maxim însuși, în Predoslovie la traducerea sa⁶⁹.

O a doua Psaltire „cu tâlcuiri scurte și câteva cântări biblice” este tradusă de Maxim în 1552, împreună cu ucenicul său, Nil Kurleatev⁷⁰.

La acestea se adaugă cele trei *Psaltiri cu tâlc* incluse de Macarie, arhiepiscop al Novgorodului devenit mitropolit al Moscovei – în *Cetii-Minei*, dintre care una este comentată de Atanasie din Alexandria, alta de Bruno din Würzburg (tradusă din latină la începutul secolului)⁷¹.

În istoria artei ruse medievale nu au fost studiate, din câte știm, Psaltirile ilustrate, în legătură cu aceste compendii de comentarii.

Pentru *Psaltirea* de la Dragomirna ar fi de reținut versiunea lui Maxim Grecul – deși cu un secol anterioară – pentru programul său antieretic. Nu putem ști, pentru moment, dacă versiuni ale traducerii de la

⁶⁰ „A zis acest psalm după adulterul și uciderea lui Urie ... Întrucât adulterul și uciderea se pedepsau cu moartea, acesta a fost iertat prin profetul Natan mărturisind că a păcătuit” PG 128, 360-361 (trad. M. Caratașu).

⁶¹ „Adâncul ca o haină ...» Iar adânc numește Dumnezeuasca Scriptură pre ființa cea umedă. Așa și întru începutul zidirii fericitul Moisi au zis: Iar pământul era nevăzut și negătit ...”, PG 80, 1697-1698.

⁶² „Și l-au pus pe el lui Iacob spre poruncă și lui Israil spre așezare ...» Pre jurământurile acestea și Dumnezeuiescul Moise le-au pomenit ... Întărește și lui Iacob tocmelele și încă și le împlinește pe acestea, prin Moisi pre strănepoții acelor din robia Eghiptenilor slobozîndu-i...”, PG 80, 1711-1712.

⁶³ „Că m-am jurat Domnului ... De voi da somn ochilor mei...” Aceasta mai descoperit istoria Paralipomenilor ne învață...”, PG 80, 1903-1904.

⁶⁴ „Rânduiala cântărilor și a celor care le spuneau la fiecare din treptele templului, se află în Paralipomene” PG 39, 1580-1581 (trad. M. Caratașu).

⁶⁵ „Iată am auzit pe el în Efrata, aflatu-l-am pe el în câmpii dumberăvii...” Iar Efrata se numea aceea care acum să numește Vitlcam ... iar câmpii dumberăvii numește locul Bisericii cei din

Ierusalim, carele era pustiu și nici o zidire pre dânsul nu avea. Că acolo pre îngerul cel pierzător cu rugăciunea cea către Dumnezeu oprindu-l marele David și oltariu au așăzat și jărtfă au adus și spre zidirea Bisericii l-au afierosit. Și fiindcă două corturi era, unul din pietre și din lemne, iar altul din trup și suflet, și acela în Ierusalim de Solomon s-au făcut iar pre acesta în Vitlcam darul prea Sfântului Duh l-au ieșut,” PG 80, 1905-1906.

⁶⁶ „Ziua soarele nu te va arde...” Le aduce aminte încă lor și vechia istorie. Pentru că și când de robia Eghiptenilor s-au slobozit cu nor umbrindu-se, de văpaia soarelui cercare n-au luat”. PG 80, 1879-1880.

⁶⁷ A. I. Ivanov, *Literaturnoe nasledie Maksima Greka*, Leningrad, 1969, p. 40; autorul menționează o scrisoare a lui Dimitrie Gherasimov către Misuric Munchin în care se vorbește de 24 de comentatori incluși în *Psaltirea* lui Maxim Grecul (*ibidem*, p. 41).

⁶⁸ *ibidem*, p. 43.

⁶⁹ *Sochineniia*, Kazan, 1859-1862, p. II, p. 303, apud A. Ivanov, *Literaturnoe ...* p. 13.

⁷⁰ A. I. Ivanov, *Literaturnoe ...* p. 43.

⁷¹ N. V. Sinițina, *Maksim Grek v Rossii*, Moscova, 1977, p. 63.

1519 „dont l'interêt pour les Russes était considérable au lendemain du mouvement séditieux développé autour de l'interprétation des psaumes et connu sous le nom «hérésie des judaïsants»”⁷² ar fi putut determina unele ilustrații ale recenziei moldovenești.

Știm însă prin „reacția” iconografică⁷³ că mișcările antitrinitare au început să îngrijoreze mediile moldovenești în jurul anului 1600.

Atentau la integritatea doctrinelor tradiționale nu numai grupările poloneze ariene din jurul școlii de la Rakow, conduse de Faustus Socinus, numit de unii contemporani „Rabinul Arieniilor”⁷⁴ ci și antitrinitarienii din Transilvania, având ca figură principală pe Iacob Sommer, fost profesor la școala „latină” de la Cotnari a lui Despot-Vodă⁷⁵.

O aripă radicalistă a arianismului – cunoscută din secolul al IV-lea – ataca doctrina necreării și egalității Duhului Sfânt cu celelate persoane ale Treimii: sunt *pneumatomachii*. Prezența acestei tendințe la începutul secolului al XVII-lea este dedusă în Moldova din polemica iconografică. Este greu de urmărit întreaga complicație teologică a argumentelor *pneumatomachilor* (se păstrează manuscrise antitrinitariene din a doua jumătate a secolului al XVI-lea la Biblioteca Academiei din Cluj), faptul însă că „decăderea din drepturi” a Duhului Sfânt a fost gândită este evident dintr-un simplu titlu de capitol al unui tratat arian: *De veritate Narrationis Novae Sacrae Scripturae sine vitio sancti spiritus*, Jacobo Palaeologo Autore, cap. XXI (Codex Matthäus Thoroczkaï, BAR Cluj, ms. 1669, p. 729-741)⁷⁶.

Pericolul *pneumatomachiei* trebuie să fi fost suficient de apropiat încât să provoace un comportament special al mitropolitului Moldovei față de iconografia Treimii în *Psaltirea* de la Dragomirna.

În numirea persoanelor divine – după cum s-a consemnat în *Catalogul ilustrațiilor* – inscripțiile sunt uneori absente, altele prezente în locurile clasice, altele plasate în mod neobișnuit: IC XC lângă Duhul Sfânt. Surpriza vizează în acest caz dislocarea *habitusului* și concentrarea atenției lectorului asupra raportului între persoanele Treimii. Numirea columbei Duhului IC XC (fol. 138^v) înaintea psalmului 109, în reprezentarea care poartă supratitlul „Tatăl și Fiul și Sfântul Duh”, ca și siglele IC XC alăturate micului nimb din fasciculul divin din care lipsește obișnuita figură a porumbelului (fol. 113^r, 121^v, 138^v) la care se adaugă personificarea IC XC pentru doi îngeri din *Cina de la Mamvri* (fol. 5^v) nu constituie o inovație în iconografia moldovenească de la începutul secolului al XVII-lea. Sfântul Duh sub formă de columbă cu nimb crucifer flancat de siglele IC XC, alături de figura lui Hristos, într-o scenă a *Genezei* din naosul Suceviței, a atras calificativul de „erezie a dublului Logos” din partea lui L. H. Grondijs⁷⁷. Surprinzător însă, nici „iconograful” Suceviței nu inventă: Duhul ca porumbel nimb, numit IC XC, între figurile lui IC XC „Cel vechi de zile” și IC XC „Împăratul împăraților”, așezați pe o banchetă, într-o *Deisis* imperială, apar la Castoria, în biserica Sf. Nicolae Tzotza în perioada marilor dispute isihaste: secolul al XIV-lea (fig. 33)⁷⁸. Nici o aluzie la crezie n-a fost exprimată în legătură cu această redactare.

Varianta moldovenească semnalează formele unei noi polemici teologice. Psalmul 109, ilustrat la Dragomirna cu cele trei figuri ale Treimii (expres și exact menționate în inscripția superioară) este locul clasic al acestei reprezentări (începând cu perioada carolingiană, *Psaltirea Utrecht*) ca și al comentariilor asupra relațiilor între persoanele divine (Tată – Fiul) și al avertismentelor împotriva ereziilor: Sf. Ioan Hrisostomul

⁷² Elic Denisoff, *Une biographie de Maxim le Grec par Kourbiski*, OCP, XX, 1954, Roma, p. 73.

⁷³ S. Ulea, *O surprinzătoare personalitate ...* p. 29-30 (despre reprezentările Treimii la Sucevița); C. Costea, *Ilustrația de manuscris ...* p. 47.

⁷⁴ *Tractatus de Ecclesia et Missione Ministrorum*, R. D. Alberti Borkowski, Racoviae ..., 1614: Ad lectorem.

⁷⁵ Cesare Alzati, *Terra romana tra Oriente e Occidente. Chiese ed etnie nel tardo '500*, Milano, 1981, p. 52 (n. 42): „La corrente giudaizzante transilvana ebbe la sua espressione più sistematica nella raffinata speculazione promossa in particolare negli anni 1572-1573 da Giovanni Sommer nella scuola di Cluj. Le opinioni di questo giovane umanista tedesco sarebbero state oggetto di un ampio dibattito nel sinodo tenutosi a Turda tra il

settembre e l'ottobre del 1572. Partendo dalla negazione della Trinità e passando attraverso il sostanziale rifiuto della stessa messianicità di Gesù „ultimus prophetarum illius populi”, il Sommer, sulla scia di Giacomo Paleologo, era approdato alla riaffermazione della Legge giudaica e delle sue prescrizioni quale causa di salvezza”; vezi și p. 257.

⁷⁶ Antal Pirnát, *Die Ideologie der Siebenbürgischen Antitrinitarier in den 1570-er Jahren*, Budapesta, 1961, p. 190, vezi și Ambroise Jobert, *De Luther à Mohila. La Pologne dans la crise de la Chrétienté, 1517-1648*, Paris, 1974, p. 128-129, 223.

⁷⁷ L. H. Grondijs, *Le double Logos du monastère de Sucevița*, Byz. 1949, p. 291-313.

⁷⁸ Yannis Sisiou, *An Illustration of the Holy Trinity and the Royal Deësis at Kastoria*, Symposium Plovdiv, October 1994.



Fig. 1. Cina de la Mamvri. Enoh, Ilie și Ioan Teologul.



Fig. 2. Deisis cu Sf. Treime. Coborârea Sf. Duh.



Fig. 3. Dumnezeu-Tatăl între Arh. Mihail și Gavriil. David scriind.

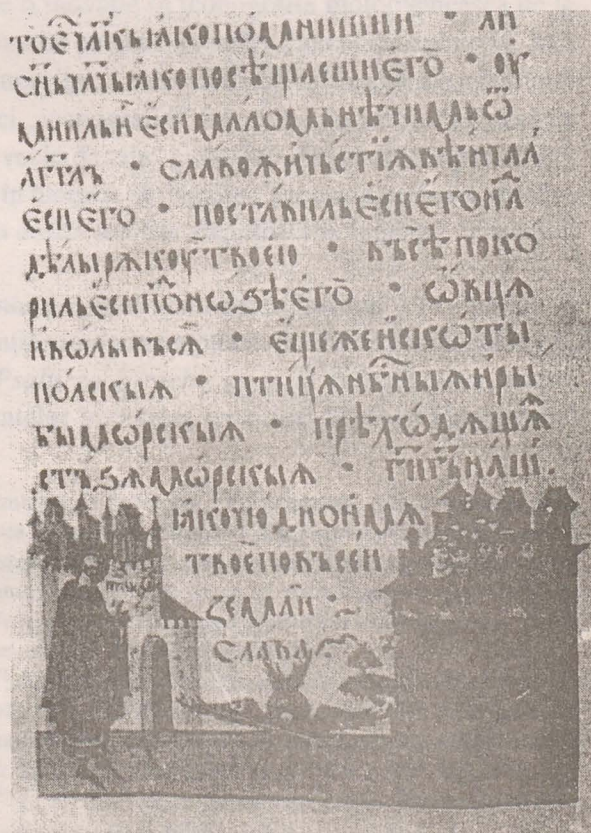


Fig. 4. David în fața unui grup de israeliți.



Fig. 5. David între două grupuri.

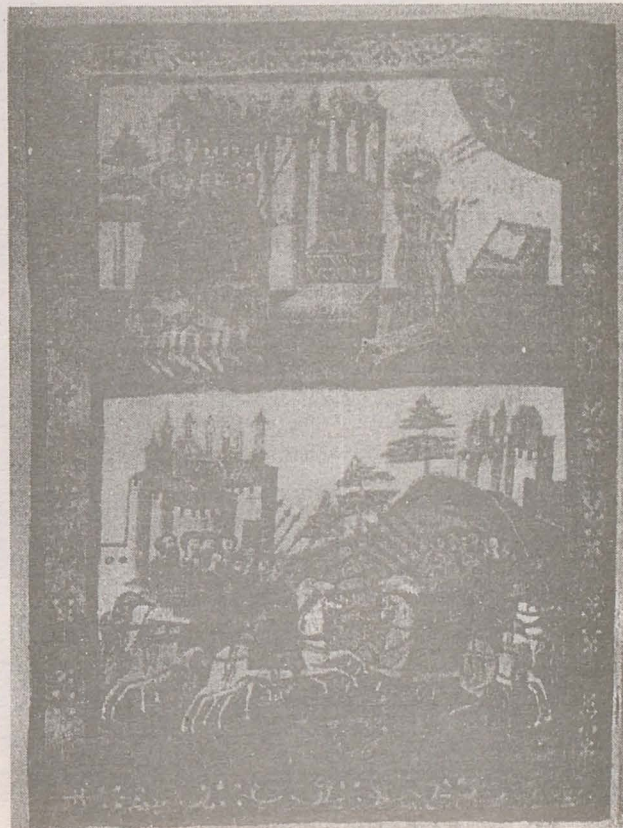


Fig. 6. David în rugăciune. Scenă de luptă.



Fig. 7. David în rugă, în fața unui grup de cântăreți (detaliu).

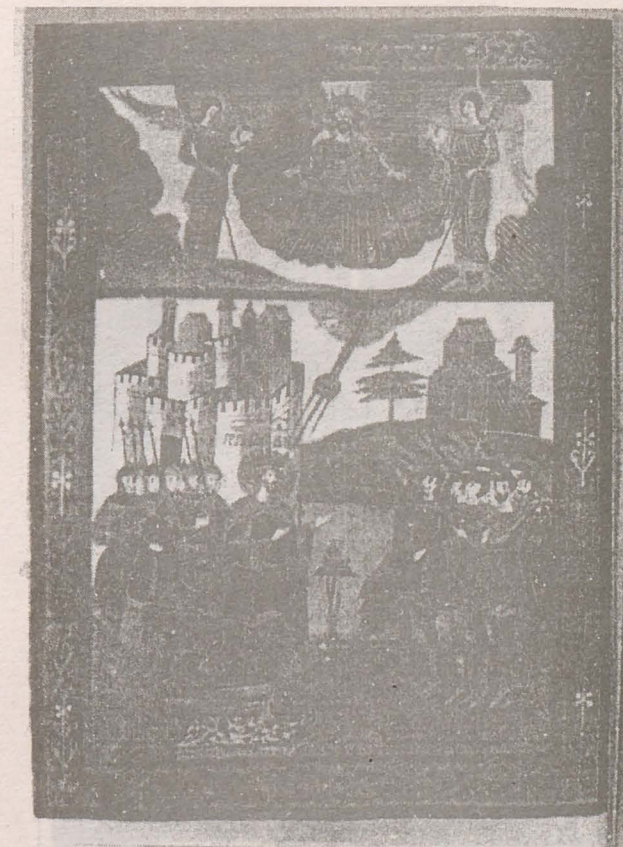


Fig. 8. Dumnezeu-Tatăl între Arhangheli. David în rugăciune, între soldați și muzicieni.



Fig. 9. David în conversație cu israeliții.

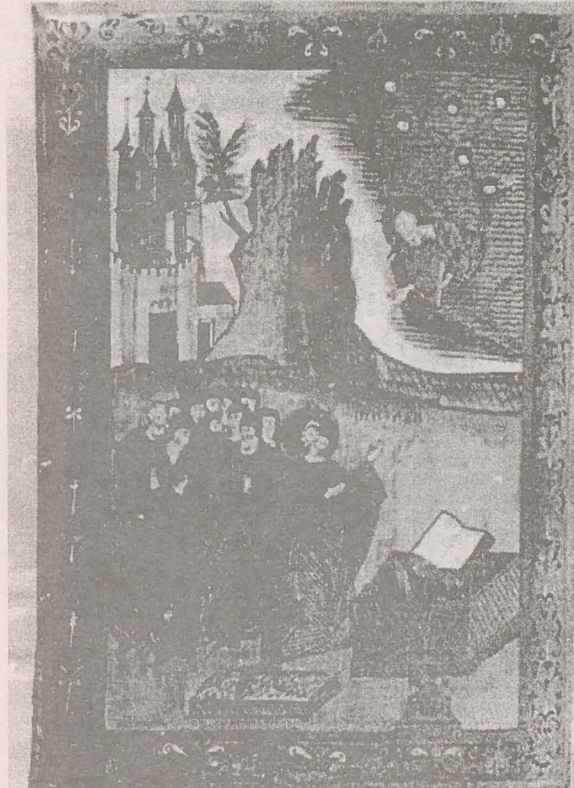


Fig. 10. David și evreii în rugăciune.

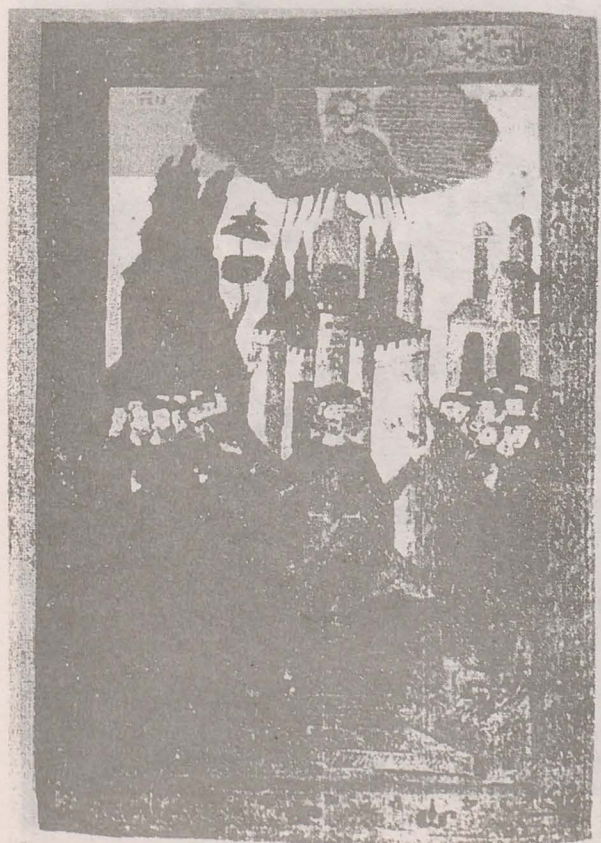


Fig. 11. David și două grupuri de evrei în rugăciune.

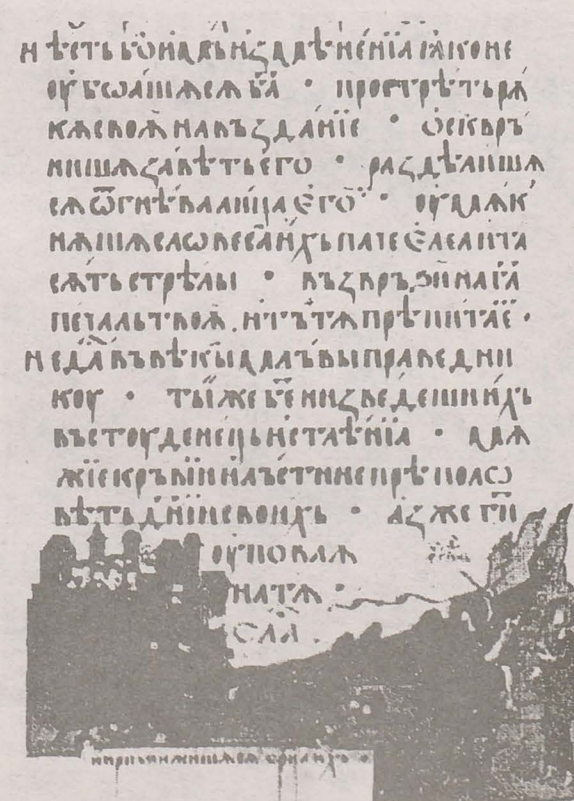


Fig. 12. Pocăința lui David.

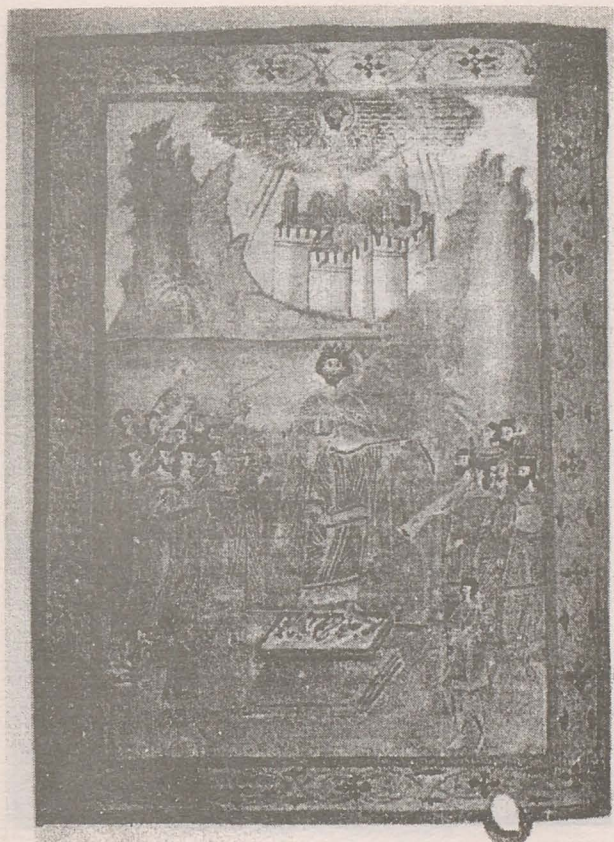


Fig. 13. David între muzicieni.



Fig. 14. David în război.

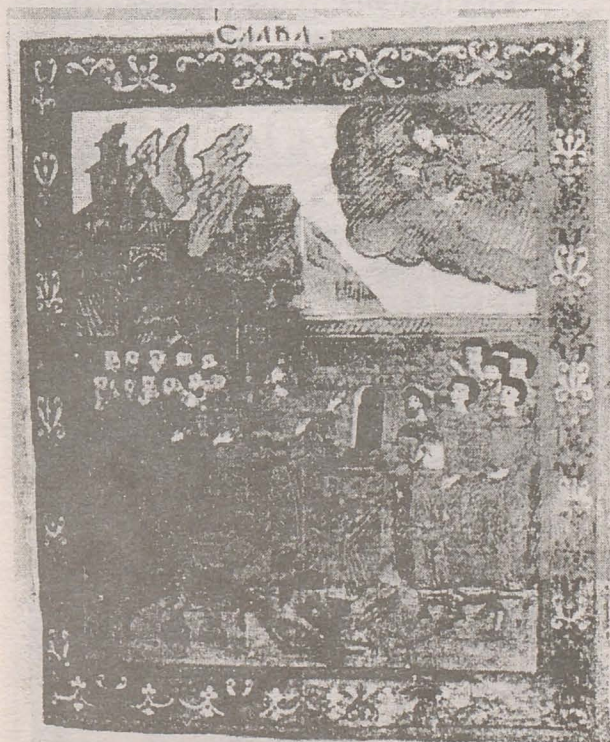


Fig. 15. David în rugăciune asistat de israeliți.



Fig. 16. Moise și evreii în fața lui Faraon. Moise lovind stâncă/învățând.



Fig. 17. Frontispiciu *kathisma* 12.



Fig. 18. David îngenuncheat în fața unui grup de călăreți (detaliu).

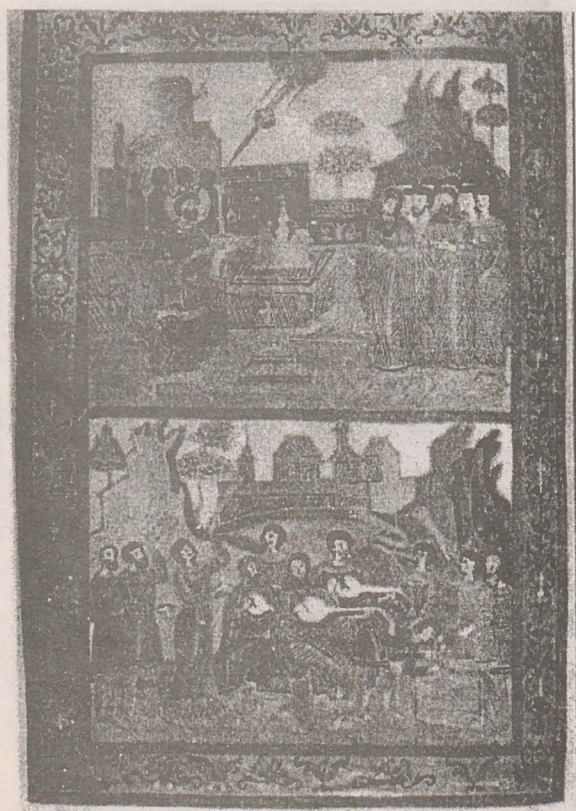


Fig. 19. Aducerea și sărbătorirea chivotului.

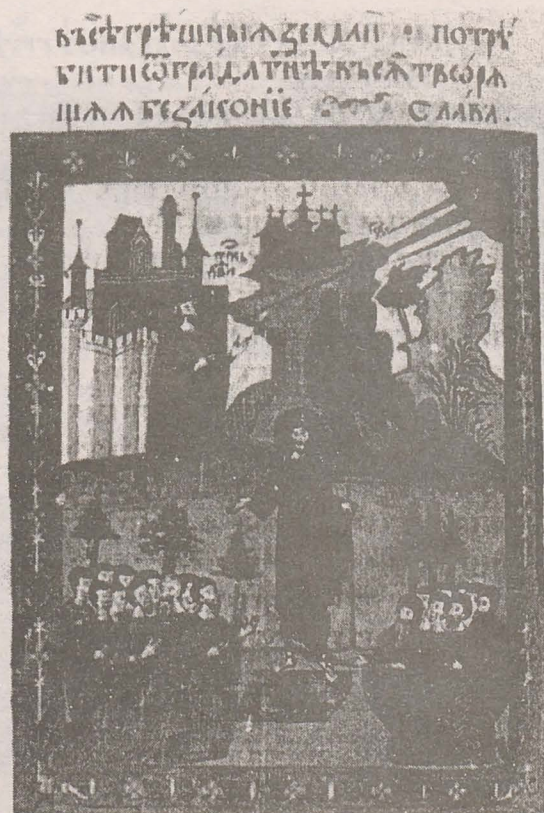


Fig. 20. David rugându-se în fața chivotului. Moise predicând.



Fig. 21. Sf. Treime, David între două grupuri.



Fig. 22. Moise și Aaron flancând chivotul.



Fig. 23. Pedepsa ciamei.



Fig. 24. David și Solomon (Legământul pentru zidirea templului).



Fig. 25. David și mulțimea în rugăciune.

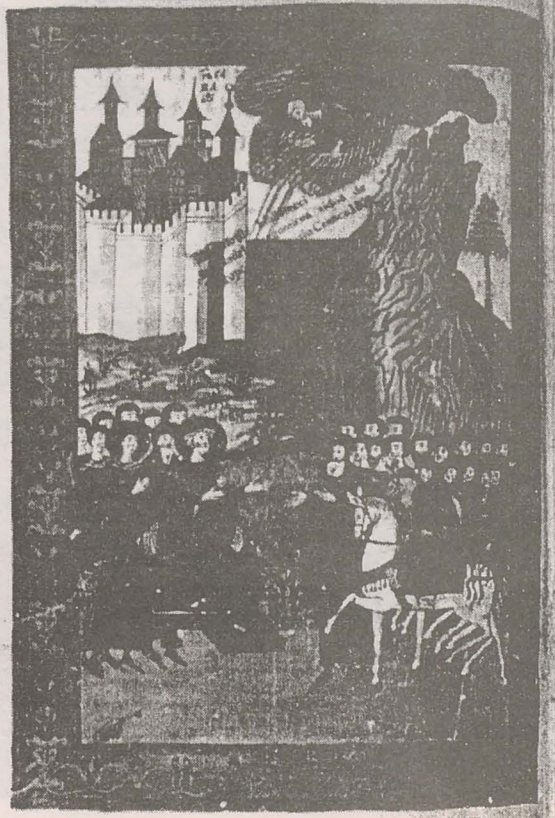


Fig. 26. David și Solomon înaintea curții.



Fig. 27. Cei patru evangheliști.



Fig. 28. Trei Arhangeli și trei sfinți militari.



Fig. 29. Moise, Aaron și Mariam după trecerea Mării Roșii.

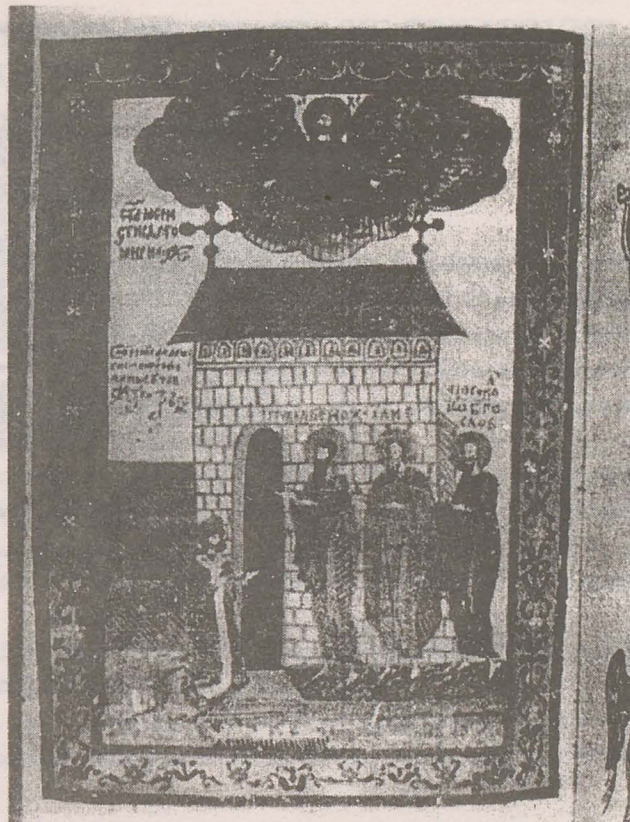


Fig. 30. Portret votiv: mitropolitul Anastasie Crimcovici în fața lui Enoh, Ilie și Ioan Teologul și a mănăstirii Dragomirna.



Fig. 31. Moise și Aaron flancând chivotul (Vat. gr. 746, fol. 231').



Fig. 32. David în război (Vat. gr. 333, fol. 48r).

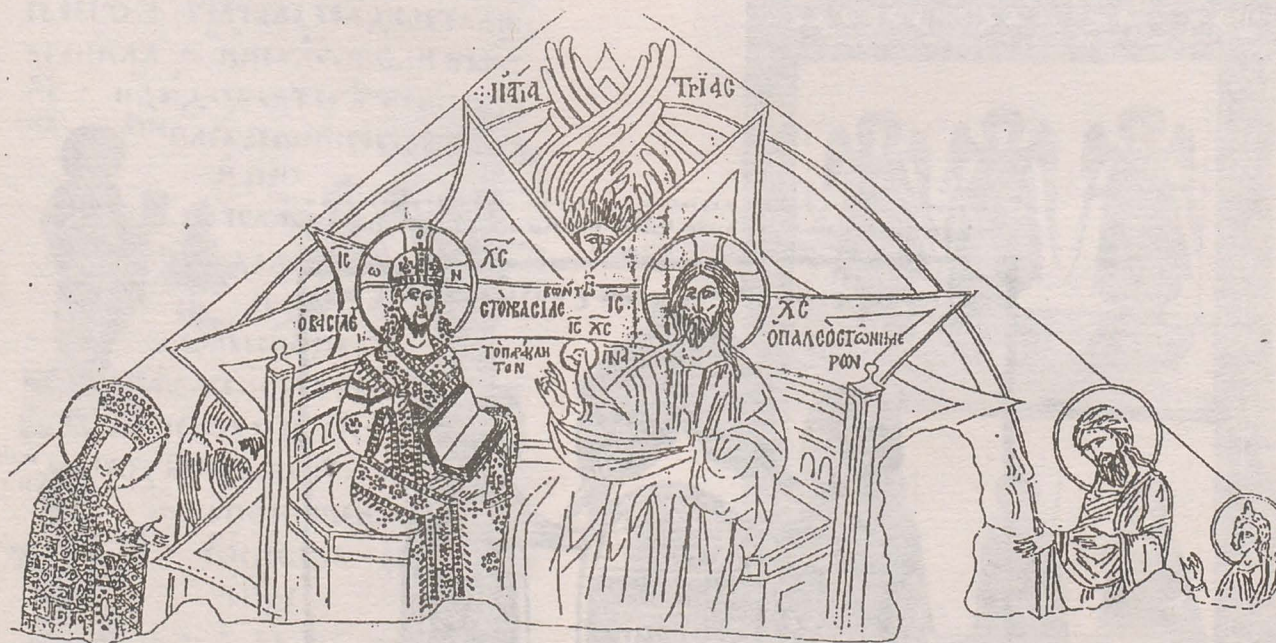


Fig. 33. Deisis imperială cu Sf. Treime (Castoria, biserica Sf. Nicolae Tzotza, sec. al XIV-lea).

BOOK ILLUMINATION IN THE ERUDITE MILIEU OF ANASTASIE CRIMCOVICI. *THE PSALTER*

(Dragomirna monastery, TD 6/1934, former 354-32)

(ABSTRACT)

The *Psalter* of Dragomirna, dated *ca* 1616 is the only manuscript known in the Romanian mediaeval painting to include illustrations (38) of the Psalms: full-page or smaller-scale miniatures of *David writing*, *David among musicians*, *David teaching*, *David praying* along with a *historical cycle* of David (*battle scenes*, *the plague punishment*, *David and Solomon at the court*) as well as with a *cycle of Moses* (*talking to Pharaoh*, *striking the rock*, *teaching*, *flanking the Arch*, *praying after crossing the Red Sea*) – at the beginning and/or at the end of each *kathisma*.

The codex opens and ends with some New Testament illustrations. The miniatures of this Moldavian manuscript may partially and prudently be related to some of the Byzantine Aristocratic Psalters or Octateuchs, through unknown intermediaries.

Connections may also be accepted (if checked) with some Russian illuminated 16th century manuscripts (known only through descriptions).

The link between the historical illustrations and the text can hardly be explained except some cases sourced in commentaries of the Psalms by Theodoret, Euthymus Zigabenus, Didymus.

The denomination IC XC for the Holy Spirit in the iconography of the Dragomirna Psalter could be taken as an argument in the anti-Arian (anti-Judaizing) polemic, renewed around 1600, to substantiate the equal status (*incretus*) of the Holy Spirit and the Son of God.

PORTRETUL UNUI DOMN DIN EPOCA LUMINILOR: CONSTANTIN MAVROCORDAT VĂZUT DE JEAN-ÉTIENNE LIOTARD*

de REMUS NICULESCU

În iulie 1742, revista *Mercure de France* publica, intitulându-l *Constitution*, un text primit de la Iași [Fig. 1-2]¹. Constantin Mavrocordat trimisese să se tipărească sub această denumire, utilizată desigur în vechiul său sens, de „constitutio principis”², o serie de dispoziții privind domeniul fiscal, pe cel administrativ și pe cel judecătoresc, îngrădind unele privilegii și preconizând, în genere, adoptarea unor criterii mai raționale în organizarea vieții publice. Ulterior, în 1746, în Țara Românească, și trei ani mai târziu în Moldova, Domnul avea să meargă mai departe, proclamând desființarea șerbiei³. Această măsură a precedat cu mult majoritatea reformelor similare pe care veacul Luminilor le-a introdus în țările Europei centrale și de răsărit⁴. Fără îndoială că, prin reformele sale, Mavrocordat urmărea să dea guvernării sale o bază fiscală mai sigură. Nu poate fi trecută însă cu vederea solitudinea pe care Domnul o arăta țăranilor. Îndată după numirea sa în Moldova, în septembrie 1741, ajungând la Focșani, ținu divan, „înștiințând pe săraci că în timpul domniei sale se vor bucura de dreptate și liniște”⁵. Relatările contemporanilor ni-l arată consecvent în această atitudine. „Ușile divanului erau dișchisă, va scrie unul dintre ei, și multă vorbă cu prostime ave”⁶. În unul dintre hrsoavele

* Din monografia Jean-Étienne-Liotard pictor de curte al lui Constantin Mavrocordat, (manuscris, 1993). Capitolul pe care-l publicăm, cu adăugiri și precizări, a apărut inițial în versiune franceză, în *Genava*, Nouvelle série, XXX, 1982, p.134-140, 158-159.

¹ *Constitution faite par S. A. le Prince Constantin Maurocordato, Prince des deux Valachies et de Moldavie, le 7 février 1740. Portant suppression de plusieurs impositions onéreuses aux habitants de la Valachie et prescrivant plusieurs règles utiles au gouvernement de cette province*, în *Mercure de France*, iulie 1742, p. 1506-1525. În text se precizează că măsurile introduse întâi în Țara Românească fuseseră adoptate ulterior și în Moldova: „L'an 1741, le premier septembre, le Sér[énissime] Prince Constantin ayant été élevé au gouvernement de la Moldavie, cette Constitution fut acceptée dans une assemblée de tous les ordres de la province et soussignée par les états ecclésiastique et séculier” (*ibidem*, p. 1523).

² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, IV, Paris, 1754, p. 62, s.v.: *Constitution* („établissement de quelque chose”). Îndeosebi paragraful *Constitution du Prince*: „tout ce qui plait au prince d'ordonner, soit par forme d'ordonnances, édits et déclarations, soit par lettres patentes ou autrement”. Cf. și P. F. Girard, *Droit romain*, ed. 4, Paris, 1906, p. 58 și nota 3. Unii autori par a fi luat însă termenul folosit drept titlu al dispozițiilor lui Mavrocordat, publicate în *Mercure de France*, în accepția sa modernă, de lege fundamentală, determinând forma de guvernare a unui stat. Vezi astfel Anne-

Marie Cassoly, *Autour de l'insertion dans le „Mercure de France” de la „Constitution” de Constantin Mavrocordat*, în *Revue des études sud-est européennes*, XIX, 4, 1981, p. 757.

³ Asupra reformelor lui Constantin Mavrocordat: Ilie Minea, „Reforma” lui Mavrocordat. Extr. din *Cercetări istorice*, II-III, Iași, 1927; N. Iorga, *Le despotisme éclairé dans les Pays Roumains au XVIII^e siècle*, în *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, IX, 1937, p. 101-115; G. I. Brătianu, *Două veacuri de la reforma lui Constantin Mavrocordat, 1746-1946*, în *Analele Acad. Rom. s.3, Mem. ist.*, XXIX, 1946-1947, p. 391-461 [Brătianu 1947]; Șerban Papacostea, *La grande charte de Constantin Mavrocordat (1741) et les réformes en Moldavie*, în *Symposium. L'Époque Phanariote* [1970], Salonic, 1974, p. 365-376; Florin Constantiniu, Șerban Papacostea, *Les réformes des premiers Phanariotes en Moldavie et en Valachie. Essai d'interprétation*, în *Balkan Studies*, XIII, 1, 1972, p. 89-118.

⁴ Vezi Brătianu 1947, p. 416-419. Asupra condiției țăranilor în această perioadă, Henri Sée, *Esquisse d'une histoire du régime agraire en Europe au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, 1921, p. 1-186.

⁵ *Cronica Ghiculeștilor. Istoria Moldovei între anii 1695-1754*. Textul grecesc însoțit de trad. rom., ed. de Nestor Camariano și Ariadna Camariano-Cioran, București, 1965, p. 551.

⁶ Pseudo-Enache Kogălniceanu, *Letopiseșul Țării Moldovei*, în *Cronici moldovenești*, ed. Aurora Ilieș și Ioana Zmeu, București, 1987, p. 15.

MERCURE DE FRANCE, DÉDIÉ AU ROY. JUILLET. 1742.



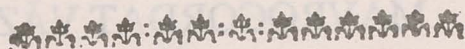
A PARIS;

GUILLAUME CAVELIER;
rue S. Jacques.
Chés } La Veuve PISOT, Quai de Conty,
à la descente du Pont-Neuf.
JEAN DE NULLY, au Palais;

M. DCC. XLII.

Avec Approbation & Privilège du Roy.

1746 MERCURE DE FRANCE



CONSTITUTION faite par S. A. M. le Prince CONSTANTIN MAUROCORDATO, Prince des deux Valachie & de Moldavie, le 7. Février 1740. Portant Suppression de plusieurs Impositions onéreuses aux Habitans de la Valachie, & prescrivant plusieurs Régles utiles au Gouvernement de cette Province.

Pour satisfaire le desir qui nous a toujours animé de soulager les Peuples, & conformément aux Conseils du feu Prince de glorieuse mémoire, notre Seigneur & Pere NICOLAS ALEXANDRE MAUROCORDATO; après une sérieuse réflexion nous avons travaillé, à faire les établissemens dont on va voir le détail. Ayant reconnu qu'ils ne pouvoient être que très utiles à la Province, nous leur avons donné la force & l'authenticité convenables, & pour cet effet, nous y avons fait apposer le Sceau de notre Principauté.

C'est pourquoi nous requerrons que tous les Princes, soit de notre Famille, ou de quelque autre que ce puisse être, que Dieu élèvera au Gouvernement de cette Province, soutiennent de toute leur autorité, la force & la teneur de ce Decret, parceque nous

Fig. 1. *Mercure de France*, iulie 1742. Pagina de titlu.

Fig. 2. Prima pagină a „Constituției” lui Constantin Mavrocordat (*Mercure de France*, iulie 1742).

sale privind reformele, Mavrocordat justifica hotărârea de a-i elibera pe țărani printr-o argumentație cu caracter religios: „Pentru că [decât] a fi frații noștri cei întru Hristos supt jugul robiei noastre nu iaste alt păcat mai greu și mai mare”⁷. Acestei motivări teologice i se adăugau desigur și rațiuni de ordin etic și juridic, din sfera dreptului natural⁸. În gândirea și în reformele lui Mavrocordat își făcea loc o concepție modernă a omului, dincolo de condiția sa socială, cu responsabilități dar și cu drepturi individuale.

Faptul însuși de a fi ținut să comunice „constituția” sa numeroșilor cititori ai unei reviste pariziene, răspândite nu numai în Franța, dar și în întreaga Europă, dovedește că Domnul îi atribuia o semnificație mai generală, putând interesa mediile intelectuale apusene. Spre a ilustra calitatea sa de promotor al acestor reforme, Mavrocordat a pus să i se graveze portretul la Paris⁹. Este cunoscuta planșă de interpretare datorată lui Georg

⁷ Vezi Brătianu 1947, p. 455: *Cartea Obșteștii Adunări [din Țara Românească] pentru desrobirea tuturor țăranilor*, 5 august 1746.

⁸ Cu privire la prezența unor clasici ai doctrinei dreptului natural (Hugo Grotius, Samuel Puffendorf) în biblioteca lui Nicolae Mavrocordat și a fiului său Constantin și mai ales la influența acestor autori asupra scrierilor celui dintâi și a operei de reformator a celui din urmă, vezi Valentin Al. Georgescu, *Les ouvrages juridiques de la bibliothèque des Maurocordato*, în *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, XVIII, 1969, p. 213, 215-217, 219; idem, *Hugo Grotius dans la culture juridique roumaine*, în *Revue roumaine d'histoire*, VIII, 1969, p. 227-240.

⁹ Dălțiță 302 x 219. Semnat în st., pe consola ce susține portretul: G. F. Schmidt sculp. Parisiis. [1743]. Pe cadrul oval: *Constantinus Scarlati Moldaviae Princeps. Dedesubt, distihul: Musas Augusti colit aemulus ille volentes | Per populos dat jura, viamque affectat Olympo.* Cu privire la stema gravată sub

portret: Dan Cernovodeanu, *Știința și arta heraldică în România*, București, 1977, p. 58 și notele 69-71, pl. LIV, 2. Vezi: [August Wilhelm Crayen], *Catalogue raisonné de l'œuvre de feu Georges-Friedrich Schmidt*, Londra, 1789, p. 20-21, nr. 39; L. D. Jacoby, *Schmidt's Werke, oder beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Kupferstiche und Radierungen welche der berühmte Meister [...] von Anno 1729 zu seinem Tode fertiggestellt hat*, Berlin, 1815, p. 20, nr. 39; Aloys Appel, *Das Werk von Georg Friedrich Schmidt*, Dresda, [1886], p. 19, nr. 107 („Liotard del.”); J. E. Wessely, *Georg Friedrich Schmidt. Verzeichnis seiner Stiche und Radierungen*, Hamburg, 1887, p. 44, nr. 100 („nach Liotard”); D. A. Sturdza, *Memoriu asupra portretelor Domnilor Români în Analele Societ. Academice Române. Desbateri*, VII, 1874, p. 152, nr. XX, 1 [Sturdza 1874]; Émile Legrand, *Introduction*, în Constantin Dapontès, *Éphémérides Daces ou Chronique de la guerre de quatre ans (1736-1739)*, II, Paris, 1881, p. XIII-XIV: *Portraits du prince*

Friedrich Schmidt [Fig.3]¹⁰. În privința originalului după care a fost executată, catalogul cel mai vechi al operei gravorului, acela al lui August Wilhelm Crayen (1789), dădea indicații sumare: „Le nom du peintre n'y est pas, on croit que c'est Liotard de Genève qui l'avait dessiné à la sanguine”. După acest autor, portretul ar fi fost gravat în 1737 sau 1738. Al doilea catalog al lui Schmidt, publicat de L. D. Jacoby (1815), menționează cu certitudine numele lui Liotard, „der es in Rothstein gezeichnet hatte” și modifică întrucâtva datarea planșei, situând-o între 1737 și 1739. În cursul acestor ani Mavrocordat a fost însă Domnul Țării Românești și nu al Moldovei, cum este prezentat în gravură, *Constantinus Scarlati Moldaviae Princeps*. Gravura datează din timpul celei de a doua dintre domniile sale moldovene (1741 – 1743). Asemenea tatălui său, Constantin Vodă își semna adesea scrisorile adresate unor corespondenți străini cu numele pe care-l întâlnim în legenda acestui portret¹¹, aparținând unuia dintre străbunii săi, un influent personaj din Constantinopol, Scarlatos sau Scarlatti, căruia i se atribuia o veche și nobilă origine italiană¹².

Alegerea lui Schmidt pentru a grava portretul Domnului s-a datorat foarte probabil abatelui Desfontaines, corespondentul său parizian¹³. Abatele va fi fost satisfăcut de modul în care acest gravor interpretase propria sa efigie, pictată de Louis Tocqué, spre a împodobi ediția operelor lui Virgiliu, patronată de Mavrocordat¹⁴. Acorda de altfel multă însemnătate acestui mijloc atât de eficient de a răspândi o reputație: „Il en est en quelque sorte des estampes comme des statues”¹⁵. Îi întâlnim colaborarea, fără îndoială, în distihul așezat de gravor sub imaginea lui Mavrocordat:

Musas Augusti colit aemulus ille volentes
Per populos dat jura, viamque affectat Olympo.

Constantin Maurocordato [Dapontès, *Éphémérides Daces*]; Roger Portalis, Henri Beraldi, *Les graveurs du XVIII^e siècle*, III, Paris, 1882, p. 525, nr. 51 [Portalis, Beraldi]; Édouard Humbert, Alphonse Revillod, J. W. R. Tilanus, *La vie et les œuvres de Jean-Étienne Liotard 1702-1789*, Amsterdam, 1897, p. 182, nr. 32; *Scarlatti Hospodar de Moldavie*, reproduc.; Al. Tzigara-Samurcaș, *Pictorul Liotard în Moldova pe la mijlocul secolului al 18-lea în Convorbiri literare*, XLVII, 1, 1913, p. 95-96, pl. [II]; N. Iorga, *Congresul de istoria artelor din Paris. Comunicație la Academia Română*, în *Revista istorică*, VII, 10-12, 1921, p. 235 și n. 1; idem, *Portrete și scene istorice românești*, în *Ilustrația*, XI, 2, 1922, p. 2 („unul din cele mai frumoase portrete de Domni români”); G. Oprescu, *Țările române văzute de artiști francezi (sec. XVIII și XIX)*, București 1926, p. 12, pl. I; Jean Watelet, *L'Orient dans l'art français 1650-1800*, în *Études d'Art*, Alger, XIV, 1959, p. 53, 59; Renée Loche, Marcel Roethlisberger, *L'Opera completa di Liotard*, Milano, 1979, p. 91 [Loche, Roethlisberger 1979]; Remus Niculescu, *Jean Étienne Liotard à Jassy, 1742-1743 în Genova*, Nouvelle série, XXX, 1982, pp. 135-137, 152, [Niculescu, 1982]; Anne de Herdt, *Dessins de Liotard. Suivi du Catalogue de l'oeuvre dessiné*, Geneva, Musée d'Art et d'Histoire / Paris Musée du Louvre, 1992, p. 281, nr. 79 [De Herdt 1992].

În N. Iorga, *Domnii români după portrete și fresce contemporane*, Sibiu 1930 [Iorga, *Domnii români* 1930], nu aflăm, totuși, printre portretele de concepție occidentală ale lui Constantin Mavrocordat, gravura lui Schmidt, comandată de Domn. Cu mențiunea „portret de Liotard” (pl. 155) figurează în schimb o interpretare gravată a acesteia, de Jules Gabriel Levasseur (n. 1823), executată spre a ilustra, precizăm, cartea lui Émile Legrand, *Généalogie des Maurocordato de Constantinople et autres documents concernant cette famille*, Paris, 1886. O pânză din fosta colecție a Așezămintelor Sf. Spiridon din Iași este reproducă de N. Iorga cu indicația „portret modern probabil după al lui Liotard” (pl. 156; vezi și prefața lucrării, p. XIII). Tabloul, datând de la mijlocul secolului XIX, pare a avea la bază tot gravura lui Schmidt.

¹⁰ Asupra lui Georg-Friedrich Schmidt (Berlin 1712-1775), care a lucrat în Franța între 1735 și 1743, vezi Georges Dupless-

sis, *La gravure de portrait en France*, Paris, 1875, p. 117-119 [Duplessis 1875]; Portalis, Beraldi, III, 1882, p. 505-521; François Courboin, *Histoire illustrée de la gravure en France*, II, Paris, 1924, p. 35-37; W. B., în Thieme-Becker, XXX, 1936, p. 142.

¹¹ Mai multe scrisori ale sale adresate în 1741-1743 corespondentului său din Polonia, Giuliani, în N. Iorga, *Studii și documente privitoare la istoria românilor*, VI, București, 1904, p. 572-579, sunt semnate de „Constantin de Scarlatti”.

¹² Nicolae Mavrocordat, tatăl Exaporitului, se căsătorise cu Roxana, fiica acestui Scarlatos sau Scarlatti (*Notice biographique sur Roxane Scarlatos*, în Émile Legrand, *Généalogie des Maurocordato de Constantinople rédigée d'après des documents inédits*, Paris, 1900, p. 47-55). Vezi și *Giornale de' letterati d'Italia*, XXX, 1, 1721, p. 511: „la nobilissima famiglia Mavrocordata, di cui è il sig. Principe di Valachia, trae da quella degli Scarlatti, nata e fiorita in Genova, la primiera sua origine”. Numele prin care este desemnat Constantin Mavrocordat în inscripția gravurii lui G. F. Schmidt a produs uneori confuzii. Mai mulți biografi ai lui Liotard au adăugat astfel operelor executate de artist la Iași portretul unui „prince Scarlati” care nu era altul decât Mavrocordat însuși (Daniel Baud-Bovy, *Peintres genevois 1702-1817*, I, Geneva, 1903, p. 32; François Fosca, *Liotard*, Paris, 1928, p. 32; Louis Gicly, *L'École genevoise de peinture*, Geneva, 1935, p. 29).

¹³ Cu privire la activitatea literară a abatelui Pierre-François Guyot Desfontaines (1685-1745), la revista sa *Observations sur les écrits modernes* și la relațiile sale cu Constantin Mavrocordat vezi Niculescu 1982, p. 131-132, 157-158. Orizontul de cultură al lui Desfontaines este analizat sub multiplele sale aspecte în monografia noastră inedită *Jean-Étienne Liotard pictor de curte al lui Constantin Mavrocordat*, 1993.

¹⁴ O prezentare a acestei ediții (4 vol., Paris, 1743), în Niculescu 1982, p. 132-133 și 158. Mai pe larg, cu analiza ilustrațiilor desenate de Charles-Nicolas Cochin Fiul precum și cu bibliografia anterioară în monografia noastră menționată mai sus.

¹⁵ *Estampe de M./J.B./ Rousseau*, în *Observations sur les écrits modernes*, XXIII, 1740, p. 117.

A fost recunoscută aici adaptarea unui pasaj din cartea a patra a *Georgicelor* lui Virgiliu (v. 561-562), cu reproducerea textuală a unui vers și a cuvântului ce îl precedă:

volentes

Per populos dat jura, viamque affectat Olympo¹⁶.

Poetul latin vorbea de un tratat al lui Octavianus Augustus cu Parții. „Emulul” său modern, prieten al Muzelor, își impunea la rândul său legile sau mai degrabă reformele, aspirând astfel la Olimp, la nemurirea pe care o putea asigura o creație umană. În dedicația ediției lui Virgiliu, Desfontaines menționase activitatea reformatoare a Domnului, punând-o în legătură cu zelul său pentru cultură: „Lorsque je considère, Monseigneur, les lois admirables que vous faites pour le bonheur de vos peuples et la sagesse avec laquelle vous les gouvernez, je ne suis point étonné de la protection particulière que vous accordez aux sciences et aux talents¹⁷. Aceleași elemente, cultura și reformele, apar în distihul de sub portret.

Liotard se afla la Iași de la 15 octombrie 1742¹⁸, astfel că Schmidt n-a putut dispune de desen decât spre sfârșitul anului. Pare deci justificat a plasa execuția acestei planșe în primele luni ale lui 1743. O altă gravură reprezentându-l pe Mavrocordat, de dimensiuni mai reduse, a fost comandată lui Gilles Edme Petit¹⁹, pentru a ilustra epistola omagială așezată de Desfontaines în fruntea ediției menționate mai sus a operelor lui Virgiliu [Fig. 4-5]. Este o copie după planșa lui Schmidt²⁰. Un vers latin întovărășește, și de astă dată, imaginea Domnului:

Regificos fastus Musarum vincit amore.

Mavrocordat este celebrat aici pentru înclinările sale de umanist, pe care le pune mai presus de splendorile tronului. Însuși costumul în care a ținut să fie înfățișat arată că mentalitatea sa era diferită de aceea a predecesorilor săi. În gravura lui Alessandro dalla Via (1712) [Fig.6]²¹ Constantin Brâncoveanu este reprezentat din față, purtând o amplă mantie tivită cu hermină și o căciulă cu surguci. În agrafa mantiei și în bogata podoabă a căciulii sale strălucesc pietre prețioase. Anton-Maria del Chiaro, care a trăit în Țara Românească între 1709 și 1716, având prilejul de a asista la ceremoniile curții, descrie căciula Domnului: „il suo berettone [...] ha, nella parte destra, il sorguccì, cioè a dire una bella pennachiera di penne di airone, fornita con una gran rosetta di preziosi diamanti”. El ne informează și asupra valorii acestei podoabe: „mi dissero persone degne di fede che quei diamanti che erano nel sorguccì del principe Costantino Brancovani ascendevano alla somma di trentacinque in quaranta milla reali”²². În timpul slujbelor religioase un boier, stând în picioare lângă Domn, ținea căciula acestuia pe o năframă brodată²³.

¹⁶ Émile Legrand, *Introduction* în Dapontès, *Éphémérides Daces* 1881, p. XIV și nota 1.

¹⁷ Desfontaines, *À Son Altesse Sérénissime Constantin Mauro-Cordato, Despote des deux Valachies*, în *Oeuvres de Virgile*, Paris 1743, I, 6 p. nenumotate.

¹⁸ Louis Gielly, *La biographie de Jean-Étienne Liotard écrite par son fils*, în *Genava*, XI, 1933, p. 192.

¹⁹ Asupra lui Gilles-Edme Petit (Paris 1694-1760), elev al lui J. Chéreau, vezi Portalis, Beraldi, III, 1882, p. 297-300; Thieme-Becker, XXVI, 1932, p. 490.

²⁰ Acuaforte 155 x 107. Pe o consolă, dedesubtul portretului: *Gravé par Petit*. [1743]. Sub imagine, pe un cartuș, inscripția: *Constantinus Mauro-Cordatus, utriusque Valachiae et Moldaviae Princeps*. Jos: *Regificos fastus Musarum / vincit amore*. Vezi: N. B[ălcescu], *Buletin despre portretele principilor Țării Românești și ai Moldovei ce se află în Cabinetul de Stampe de la Biblioteca Regală din Paris*, în *Magazin istoric pentru Dacia*, IV, 1847, p. 220, nr. 9 (în *Opere*, ed. G. Zane, Elena G. Zane, I, 1974, p. 220); D. A. Sturdza 1874, p. 152, nr. XX, 3; Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, III, Paris, 1888, nr. 74 (niciunul dintre acești autori nu menționează faptul că gravura a fost executată spre a împodobi ediția operelor lui Virgiliu dedicată de abatele Desfontaines lui Constantin Mavrocordat, pentru care vezi mai sus nota 14 și nici faptul că are drept punct

de plecare interpretarea gravată a unui desen de Liotard); Al. G. Mavrocordat, *Cu ocaziunea scrisorii lui Le Quien*, în *Arhiva*, Iași, X, 3-4, 1899, p. 191; Émile Legrand, Louis Petit, Hubert Pernot, *Bibliographie hellénique, 18^e siècle*, I. Paris, 1918, p. 309-310. Niculescu 1982, p. 136 (reprod.), 137, 158, nota 99.

²¹ Frontispiciu la Varinus Phavorinus, *Magnum dictionarium sive Thesaurus universae linguae graecae*, Veneția, 1712, lucrare dedicată lui Constantin Brâncoveanu. Cu privire la portretele gravate ale acestuia și la prototipul lor ipotetic, vezi Daniel Barbu, *L'art du portrait en Valachie à l'époque de Constantin Brâncoveanu*, în *Revue roumaine d'histoire*, XXVII, 4, 1988, p. 289-290, 295, 297, 298.

²² *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718, p. 102 [Del Chiaro 1718]. În frontispiciul cărții, Brâncoveanu este reprezentat, probabil, după gravura lui Alessandro dalla Via, menționată mai sus, purtând căciula domnească descrisă de autor. Vezi, în această privință, N. Iorga, *Portretele lui Constantin Brâncoveanu și ale familiei sale*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, VII, 1915, p. 52-53: „Del Chiaro împodobește și el cartea lui [...] cu un chip al lui Brâncoveanu bătrân. Nu greșim, desigur, afirmând că e o simplă copie a celui din Lexicon [este vorba de acela al lui Varinus Phavorinus n. n.], afară de agrafele ce țin surguciul și hlamida...”; reproducere în Iorga, *Domnii Români* 1930, pl. 134.

²³ Del Chiaro 1718, p. 96.



Fig. 3. Georg Friedrich Schmidt, *Constantin Mavrocordat*. Gravură după un desen de Liotard. 1743.
Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe.



Fig. 4. Gilles-Edme Petit, *Constantin Mavrocordat*. Copie după gravura lui Friedrich Schmidt. (*Oeuvres de Virgile*, 1743).



A SON ALTESSE
SÉRÉNISSE
CONSTANTIN
MAURO-CORDATO,
DES POTE*
DES DEUX VALACHIES
ET DE MOLDAVIE.



MONSIEUR,

*L'amour singulier de VOTRE ALTESSE
pour les Lettres, son génie, son érudition,*

* Prince Souverain.

Tome I.

Fig. 5. Abatele Desfontaines, *Epistolă omagială adresată lui Constantin Mavrocordat*. (*Oeuvres de Virgile*, 1743).

Același costum apare, cu unele variante de detaliu, în imaginea lui Nicolae Mavrocordat, gravată în 1721, ca frontispiciu la ediția a doua a cărții sale *Despre îndatoriri* [Fig. 7]²⁴, precum și într-un chip al lui Grigore Matei Ghica, gravat la Iași în 1733²⁵. Constantin Mavrocordat renunță atât la surguci cât și la prețioasa agrafă ce contribuieră atât de mult la aspectul somptuos al efigiei predecesorilor săi²⁶. Comparat cu ale acestora din urmă, portretul său aduce mai puțin fast în costum și mai multă degajare în atitudine. Gravura lui Schmidt îl prezintă

²⁴ Leipzig, 1722. Frontispiciu gravat la Berlin de Johann Georg Wolfgang. Vezi și Iorga, *Domnii români* 1930, pl. 142. În prefața lucrării sale (p. XIII), N. Iorga relevă cu drept cuvânt faptul că Nicolae Vodă are aici, desigur în privința costumului, „înfățișarea copiată după a lui Brâncoveanu”, referindu-se fără îndoială la portretul acestuia din cartea lui Del Chiaro, pe care, cum am văzut, îl și reproduce. Marele istoric se înșela însă presupunând că acest „portret apusean” ar fi fost executat „poate de Liotard, care a zugrăvit pe fiul lui”. Data însăși a gravurii exclude această ipoteză, care-și va afla loc mai târziu și în N. Iorga, *Istoria românilor*, VII, 1938, p. 159, unde, invocându-se desigur aceeași gravură, se afirmă că lui Liotard i s-ar datora nu numai portretul lui Constantin Mavrocordat, dar și „acela al lui Nicolae Vodă însuși, în toată surâzătoarea lui măreție”. Nici portretul pe pânză al aceluiași Domn, aflat în 1930 în colecția Așezămintelor Sf. Spiridon din Iași, nu poate fi „o copie după originalul în ulti” atribuit ipotetic de N. Iorga lui Liotard, „care a servit desem-

natorului [citește: gravorului]” (Iorga, *Domnii Români* 1930, loc. cit. și pl. 142 a). Este o adaptare pictată în secolul al XIX-lea după gravura lui Wolfgang. Mai demult N. Iorga observase totuși că portretul reprodus în această gravură „nu poate fi de Liotard” (*Revista istorică*, VII, 10-12, 1921, p. 234). În același sens intervenea și G. Oprescu, în recenzie la Iorga, *Domnii români* 1930 (*Viața românească*, XXX, 3, 1938, p. 129-132; text reluat în *Doi ani de critică artistică*, București, 1939, p. 166-167).

²⁵ Vezi N. Iorga, *Încă un portret domnesc: acela al lui Grigore Matei Ghica*, în *Floarea Darurilor*, II, 4, 1907, p. 51; idem, *Domnii români* 1930, pl. 162.

²⁶ Printre sfaturile adresate de Nicolae Mavrocordat fiului său Constantin în 1727, întâlnim îndemnuri la sobrietate vestimentară: „Ferește-te de fastul inutil. Să nu ai multe veșminte, multe podoabe...” (*Notes biographiques sur Constantin Maurocordato*, trad. și note de Émile Legrand, în Dapontès, *Éphémérides Daces*, II, 1881, p. XXII).



Fig. 6. Alessandro dalla Via, *Constantin Brâncoveanu*. (Frontispiciu la Varinus Phavorinus, *Magnum dictionary sive Thesaurus universae linguae graecae*, 1712).



Fig. 7. Johann Georg Wolfgang, *Nicolae Mavrocordat*. (Frontispiciu la *Liber de Officiis*, 1722).

totuși pe Mavrocordat în costumul său de curte²⁷. Domnul poartă un caftan împodobit cu samur și cu galoane din fir de aur, despicat în dreptul mâncilor și lăsând să se vadă veșmântul de dedesubt, a cărui țesătură este decorată cu bumbi și ghirlande formând o rețea romboidală. Acest caftan precum și căciula domnească, încheiată printr-o muchie ascuțită înălțându-se în dreptul frunții, alcătuiau semnele distinctive ale rangului său.

Curând după sosirea sa la curtea din Iași (20 octombrie stil nou) geograful Marco Antonio Cazzaiti află de la Liotard că Mavrocordat îi ceruse să-i facă portretul în mai multe variante, „i di lui ritratti”²⁸. Dintre aceste variante, una considerată ca mai reprezentativă, deveni portretul său oficial, cel reprodus în desenul trimis la Paris spre a fi gravat. Alte imagini ale Domnului au fost pictate desigur spre a orna vreuna dintre

²⁷ Începând de la sfârșitul secolului al XVI-lea, costumul de ceremonie al Domnilor Țării Românești și ai Moldovei se caracteriza printr-un caftan îmblănit sau cabaniță și o căciulă (cucă sau gugiuman), cu surguciu ornate cu pietre prețioase. Vezi Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române, secolele XIV-XVIII*, București, 1970, p. 128-141, 150, 151; idem, *Les insignes du pouvoir. Contribution à l'étude du cérémonial de cour roumain*, în *Revue des études sud-est européennes*, XV, 2, 1977, p. 233-258; Andrei Pippidi, *Tradiția politică bizantină în Țările Române, în secolele XVI-XVIII*, București, 1983, p. 46, 48-50. Asupra acestor termeni de costum, de origine persană și turcă: Lazăr Șăineanu, *Influența orientală asupra limbii și culturii române*, II, București, 1900, p. 73-74, 147-148, 330-331. Un amplu repertoriu de portrete din această perioadă în Iorga, *Domnii români* 1930, pl. 64-221.

²⁸ Marco Antonio Cazzaiti, *Viaggio da Costantinopoli a Jassi, capitale della Moldavia, nel 1742*, p. 48 (Biblioteca Națională din Atena, Heiographa, VII, St', 6, 2949). Utilizăm manuscrisul original după microfilmul de la Arhivele Statului din București (Grecia 1) [Cazzaiti 1742]. Ediție însoțită de traducere greacă, publicată după o copie de la Bibliothèque de l'Institut d'Études Néohelléniques, Sorbonne (coll. É. Legrand), de Philippos Phalbos, *Taxidi sti Moldovlahia, to etos 1742*, Atena, 1979 (cf. Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare*, București, 1991, p. 287). O versiune românească a acestei relatări, prezentând unele erori atât în traducere cât și în note, a apărut mai demult: Markos Antonios Katsaitis, *Călătorie de la Constantinopol la Iași și de la Iași la București, în anul 1742*, ed. Elena Moiscu și Dumitru Limona, în volumul *Saeculum*, Iași, 1977, p. 46-100.

încăperile reședinței sale, pentru membrii familiei domnești și, foarte probabil, pentru unii curteni. Într-o colecție particulară din Paris se păstrează un pastel pe pergament, reprezentându-l pe Constantin Vodă și atribuit în mod justificat, credem, lui Liotard. Fotografiiile pe care le-am putut examina arată că, înainte de a fi fost restaurat, în măsura posibilă, acest pastel foarte șters, dar datând incontestabil din secolul al XVIII-lea, fusese retușat și în largă măsură refăcut după gravura lui Schmidt. Atât costumul cât și fizionomia personajului se resimt de această intervenție²⁹.

Exupère-Joseph Bertin, medicul curții, poseda, pe de altă parte, în 1743, un portret pe email al Domnului, atestat de un document contemporan și care nu putea fi decât o operă a maestrului genevez. Nimeni în afară de acesta nu l-ar fi putut executa la Iași. Împrejurările ce au scos la iveală acest din urmă amănunt par desprins dintr-un roman de Le Sage. Într-o scrisoare către Maurepas, ministrul francez al marinei, Castellane, ambasadorul Franței pe lângă Poartă, relatează că, în septembrie 1743, după ce Mavrocordat își încheiase cea de a doua domnie în Moldova, iar Liotard pornise spre Viena, farmacistul Benedict Loffmann, căruia doctorul Bertin îi încredințase mai multe obiecte de preț, fu prădat de tâlhari pe drumul dintre Iași și Constantinopol. Incidentul dădu naștere unei anchete care constată că printre „bagatelele” lăsate de hoți într-o lădiță a spițerului, se afla un portret pe email al lui Constantin Mavrocordat. Portretul a fost remis lui Charles de Peyssonnel, secretar al ambasadei franceze din Constantinopol³⁰.

Liotard dispunea deci la Iași de o instalație ce-i permitea să execute miniaturi pe email. Mult mai târziu, într-o scrisoare către fiul său mai mare, el va arăta cum proceda spre a obține asemenea miniaturi, cu ajutorul unui cuptor improvizat³¹. Cu portretul aflat în posesia doctorului Bertin atingem capitolul încă puțin studiat al miniaturilor pe email executate de Liotard în Orient. Observând că, în afara unei opere de tinerețe (*Venus și Endymion*, 1722), miniaturile sale pe email, semnate și datate, cunoscute în prezent, au fost realizate între 1747 și 1757, P. S. Schneeberger se îndoia că o lucrare atribuită artistului și executată în această tehnică, portretul contelui Alexandre de Bonneval (Geneva, Col. G. Salmanowitz) ar putea fi anterioară acelei perioade³². Deși având drept punct de plecare un desen schițat după natură la Constantinopol, a cărui contrepreuvă se păstrează la Luvru³³, această miniatură n-ar putea data totuși, potrivit opiniei aceluiași autor, decât de după îndelungatele popasuri răsăritene ale artistului: „il est bien improbable que Liotard ait trouvé en Orient un atelier qui lui permit de s'adonner à la peinture sur émail”³⁴. Scrisoarea lui Castellane din 1743, menționată mai sus, precum și mărturia artistului, la care ne-am referit, privind modul său de a proceda la executarea miniaturilor pe email cu ajutorul unei instalații improvizate, ne îndeamnă să reflectăm asupra datei portretului din colecția Salmanowitz, pe care l-am situa mai degrabă în 1741, în vecinătatea imediată a desenului amintit și a unui pastel din același an, reprezentându-l tot pe Bonneval și aparținând ducelui de Rutland³⁵. O întreagă serie de portrete pe email executate de Liotard la Constantinopol și în Moldova, așadar între 1739 și 1743, ar putea fi identificată cu timpul³⁶.

²⁹ Pastel pe pergament c. 600 × 500, aflat în păstrarea unui descendent al familiei, la Paris. Restaurat în 1977, de dl. Pierre Boissonas din Zürich, care ne-a comunicat fotografia lucrării, înainte și după restaurare.

³⁰ De Castellane către Maurepas, Constantinopol, 28 septembrie 1743, în V. Mihordea, *Un medic francez la curtea lui Constantin Vodă Mavrocordat: doctorul Bertin, 1741-1743* (Revista istorică, XIX, 4-6, 1933, p. 151). Asupra lui Bertin (1712-1780), vezi și Niculescu 1982, p. 160, nota 138. Pentru Charles de Peyssonnel (1700-1757), cunoscutul diplomat și arheolog: V. Mihordea, în *Balcenia*, V, 1, 1942, p. 365-392.

³¹ Liotard către fiul său Jean-Étienne, Begnins, 16 mai 1786 (Geneva, Bibliothèque Publique Universitaire, Ms. fr. 354, f. 31): „...La dépense d'un fourneau n'est pas trop considérable, 4 pierres de taille en feront l'affaire. J'y été a Nion le 2^e jour de mon arrivée, le fayencier me promet de me faire 2 mouffles. On ne peut pas cuire chez le fayencier ni à la fabrique de porcelaine, leurs feux sont très longs et le feu pour émailler est très prompt; plus il est prompt, meilleur il est. Une plaque émaillée sur cuivre a leur feu deviendrait toute noire, l'émail blanc deviendrait brun et le cuivre se fondrait. Le four pour émailler est facile à bâtir, 4 molasses debout, le voilà fait [...]”. Fragment citat în traducere

de N. S. Trivas, *Two formulas by Liotard*, în *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, X, 1, iulie 1941, p. 31. Textul original a fost transcris la rugămintea noastră de doamna Renée Loche, conservatoarea picturilor de la Muzeul de Artă și Istorie din Geneva.

³² P. S. Schneeberger, *Les peintres sur émail genevois aux XVII^e et XVIII^e siècles*, în *Genava*, Nouvelle serie, VI, 1958, p. 147; vezi și Loche, Roethlisberger 1978, nr. 47².

³³ François Fosca, *La vie, les voyages et les oeuvres de Jean-Étienne Liotard, citoyen de Genève, dit le Peintre Turc*, Lausanne-Paris, 1956, p. 23; Loche, Roethlisberger 1978, nr. 47¹.

³⁴ Schneeberger, loc. cit.

³⁵ Loche, Roethlisberger 1978, nr. 47.

³⁶ Spre sfârșitul veacului trecut, „une fort jolie miniature sur émail du prince Constantin [Mavrocordat]” era semnalată la Atena, în păstrarea lui George Mavrocordat (1839-1902), care poseda și un portret în ulei al voevodului. Vezi Émile Legrand, în Dapontès, *Éphémérides Daces*, II, 1881, p. XIII. Frontispiciul volumului, gravat de Jules Jacquet (1843-1913) interpretează tabloul în ulei. Cf. și Alexandre A. C. Stourdza, *L'Europe Orientale et le rôle historique des Maurocordato*, Paris, 1913, p. 137, nota 2. În Iorga, *Domnii români* 1930, pl. 155a, gravura lui Jacquet este prezentată ca o „reproducere a picturii lui Liotard”.

O miniatură pe fildeș atribuită de noi lui Liotard [Fig. 10 și Pl. I]³⁷ aduce o imagine a lui Mavrocordat cu mult mai vie decât cea oferită de gravura lui Schmidt. Întoarsă în direcția opusă și deci în sensul desenului interpretat de gravură, ea diferă de acesta prin punerea în pagină, care taie mai sus bustul și nu lasă să se vadă decât partea superioară a celui de al doilea dintre șirurile de galoane ce împodobesc caftanul. Mâneca veșmântului de dedesubt se reduce aici la o mică pată galbenă. Ceea ce distinge mai cu seamă miniatura este însă figura Domnului, al cărei accent de adevăr se recunoaște îndată [Fig. 8-9]. Așa cum apare aici, Mavrocordat seamănă mai mult cu portretele sale pictate din biserici, cel de la Stavropoleos (1724), unde îl vedem împreună cu alți membri ai familiei domnești, încă adolescent, lângă tatăl său Nicolae și fratele său Ion³⁸, sau cel de la Mânăstirea Valea, unde a fost reprezentat în 1746 [Fig. 11]³⁹. Ion Neculce, marele memorialist al epocii, îl evoca fără complezență: „Acest Domn Constantin Vodă era un om pre mic de stat, și făptura proastă și căutătura încrucișetă, și vorba lui înneacă”⁴⁰. Neculce nu-l iubea pe Domn, dar îl cunoscuse bine. Mărturia sa este coroborată de aceea a lui Cazzaiti: „di statura ordinaria, alquanto scarno, con barba nera e un poco guercio”⁴¹. Franz Iosef Sulzer, eruditul elvețian ajuns secretar domnesc la București cu aproximativ trei decenii mai târziu, insistă, referindu-se la amintirile unui contemporan al Domnului, asupra staturii scunde a acestuia din urmă, care i-ar fi făcut pe prietenii săi din Constantinopol să-l îndemne, atunci când l-au prezentat Sultanului, să încalțe cizme cu tocuri înalte. Același istoric adaugă, la rândul său, că fiii lui Nicolae Vodă „schilten mit den Augen”, având altminteri un caracter capricios, bizar, „überschnappt”⁴².

Practician prețuit pentru virtuozitatea meșteșugului său, format la școala lui Pierre Drevet și a lui Jean Daullé, sub influența lui Hyacinthe Rigaud, din a cărui operă a interpretat uneori, Schmidt era obișnuit cu fastuoasele portrete baroce, cu somptuozitatea și mișcarea acestora⁴³. Varietatea și siguranța procedeele sale acoperea planșele pe care la grava cu o multitudine de linii ingenioase și elegante, nelăsând fizionomiilor decât un loc accesoriu, printre pretextele dăltiței sale⁴⁴. Nu putea fi, în consecință, un interpret ideal al lui Liotard, observator obiectiv prin excelență, detestând artificii și emfaza. Modul în care este înfățișat Mavrocordat în lucrarea sa, cu ochi mari și proeminenți, cu privirea îndreptată autoritar spre spectator, cu caftanul și blănurile sale, înălțându-și silueta pe un cer în care gravorul a crezut potrivit să indice vag câțiva nori și o zare luminoasă, reflexe ale vreunui eveniment îndepărtat sau aură figurată a gloriei, corespunde, în unele privințe, concepției pe care absolutismul o elaborase cu privire la reprezentarea stăpânilor, în portretele lor de aparat și de curte, nu

³⁷ Miniatură pe fildeș, 75 × 65 mm. [1742-1743]. Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, inv. 12. 000. Tableta de fildeș este dublată pe spate printr-o foaie de argint. Retușuri vizibile în caftan. Pe o bucată de hârtie ce închide pe verso montura miniaturii, inscripție veche cu cerneală: *Constantin Scarlati / né à Jassi/ Prince de Moldavie /mort à Paris/ en 1814*. Această inscripție, repetată în interior pe o hârtie mai subțire, îl menționează pe Domn cu numele de pe gravura lui Schmidt. Indicațiile biografice sunt însă greșite, Mavrocordat fiind născut la Constantinopol în 1711 și mort la Iași în 1769. Inscripția este datorată fără îndoială unui negustor sau unui amator și nu unui membru al familiei modelului. Miniatura figurează în *Academia Română. Creșterea colecțiilor*, nr. XXVII, iulie-decembrie 1915, VII, *Obiecte de muzeu, B. Donațiuni și achiziții diferite*, p. 222, nr. 361, fără nume de autor, sub titlul: *Portretul lui Constantin Scarlat Callimac* [sic], urmat de un semn de întrebare, de menționarea eronată a tehnicii (pictură în ulei pe pânză) și de aceea a dimensiunilor. A fost multă vreme păstrată la Cabinetul Numismatic al BAR, fiind și expusă, după 1950, într-o vitrină permanentă, ca *Portret de boier* de autor necunoscut. La rugămintea noastră, regretatul Constantin Moisil, conservatorul Cabinetului Numismatic, a transferat miniatura la Cabinetul de Stampe, unde i-am stabilit actuala atribuire, sub care a fost înregistrată. Am menționat-o apoi în SCIA, V, 2, 1958, p. 184. Vezi Niculescu 1982, p. 137, 139-140, repr. p. 138, 139 (detaliu); De Herdt 1992, repr. p. 15 (aceeași atribuire).

³⁸ Vezi Ion C. Filitti, *Chipurile lui Nicolae Vodă Mavrocordat și ale familiei sale în bisericile bucureștene*, în *Convorbiri literare*, LVIII, iunie 1927, p. 424-425; G. Nedioglu, *Biserica Stavropoleos*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XVII, 1924, p. 149, reprod. p. 151. În primul plan, în dreapta, se distinge Constantin Mavrocordat, în vârstă de 13 ani la data terminării lăcașului.

³⁹ Vezi Victor Brătulescu, *Mânăstirea Valea din județul Muscel, o ctitorie necunoscută a lui Radu Paisie*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXIV, fasc. 67, 1931, p. 12-13 (reprod.); Iorga, *Domnii români* 1930, pl. 158.

⁴⁰ Ion Neculce, *Letopiseșul Țării Moldovei în Opere*, ed. G. Ștrempel București, 1982, p. 750.

⁴¹ Cazzaiti, 1742, p. 40.

⁴² Franz Iosef Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, partea inedită, c. 1780, IV, copie la BAR, Ms. germ. 35, f. 281-282.

⁴³ Pentru influența lui Rigaud asupra portretului gravat francez din această epocă, vezi Duplessis 1875, p. 91-111; Jean Laran, *L'Estampe*, ed. îngrijită de Jean Adhémar și Jean Prinnet, I, Paris, 1959, p. 130-132.

⁴⁴ În Portalis, Beraldi, III, 1882, p. 508, se aduc elogii acestei planșe, pentru calitățile sale de meșteșug și o anume „douceur d'aspect”, ce nu se întâlnește în alte lucrări ale lui Schmidt, artistul având de obicei „une certaine propension de faire montre d'une trop grande vigueur”.



Fig. 8. Georg Friedrich Schmidt, *Constantin Mavrocordat*. Gravură. 1743. Detaliu mărit și inversat.



Fig. 9. Jean-Étienne Liotard, *Constantin Mavrocordat*. Miniatură pe fildeș. 1742-1743. Detaliu mărit.

însă și caracterului complex al acestui neobișnuit model⁴⁵. Acea concepție, consolidată în Franța sub Ludovic al XIV-lea și culminând cu imaginea „regelui soare” de Rigaud (1701)⁴⁶, cunoscuse însă semnificative modificări către mijlocul veacului. În arta portretului, ca în atâtea alte privințe, se făcea simțit spiritul „Luminilor”. Emfazei baroce, promovate de absolutism, îi luau tot mai mult locul, în portretele monarhilor, trăsăturile lor individuale și expresia personalității lor umane⁴⁷.

Miniatura de la Academia Română ne pune în față un tânăr firav, cu privirea evazivă și absentă. O particularitate ce contribuie la caracterul individual al acestui portret este strabismul principelui, foarte atenuat în gravură. Cu figura sa îngustă și prelungă, Constantin Vodă era departe de a avea fizionomia impunătoare a tatălui său. Gura sa cu buze groase, egale, precum și abundența capilară sunt totuși indicii de energie. Barba foarte îngrijită, pieptănată în lungi suluri răsucite în inele mărunte, dă chipului său palid un soclu demn de capul unui rege asirian, ascunzând totodată un pronunțat prognatism. Gulerul îmblănit al caftanului îi înfășoară gâtul, pe care-l bănuim lung și subțire. Un aer de contemplație tristă străbate trăsăturile sale de incontestabilă distincție.

Punerea în pagină a acestei miniaturi, distribuția părților sale mai mult sau mai puțin luminate, desenul ochilor, conturul precis și sensibil ce separă obrazul drept de fondul gri-albăstrui dovedesc o măiestrie remarcabilă. Aproape invizibilă în figură, execuția este diferită în barbă și în detaliile costumului. Blana căciulii și a caftanului este obținută prin mici puncte, continuate prin tușe minuscule, pe care le vedem desprinzându-se pe fond. Inelele bărbii sunt figurate prin linii circulare, fin caligrafiate. Aspectul caftanului roșu este mai puțin satisfăcător. Tușe largi și expeditivă nu izbutesc să sugereze îndeajuns materialitatea stofei, forma cutelor sale

⁴⁵ N. Iorga, care nu pare a fi văzut miniatura originală prezentată în studiul de față, dar cunoștea evocările literare ale personajului, datorate lui Neculce și lui Sulzer, scria referindu-se implicit la interpretarea lui G. F. Schmidt după Liotard, că acestuia din urmă i s-ar datora portretul „flatat” al tânărului său patron, „încrucișat și nu deosebit de frumos” (*Istoria românilor*, VII, București, 1938, p. 159).

⁴⁶ Vezi Isabelle Compin, Anne Roquebert, *Catalogue*

sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay, IV, *École française*, Paris, 1986, p. 186, inv. 7492.

⁴⁷ Vezi Peter Berghaus, *Der Herrscherporträt. Graphische Kunst im Dienste von Herrschaftsidee und Staatspropaganda*, în *Porträt, I, Der Herrscher. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, Westfälischer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1978, p. 13.



Fig. 10. Jean-Étienne Liotard, *Constantin Mavrocordat*. Miniatură pe fildeș, 75 × 65 mm, 1742-1743.
Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe.



Fig. 11. Constantin Mavrocordat. Pictură murală. 1746. Mănăstirea Valea.

și strălucirea galoanelor ce-l împodobesc. Avem de a face în orice caz cu o replică, supraviețuind unei serii ce trebuie să fi fost îndeajuns de numeroasă. În interpretarea detașată și obiectivă proprie lui Liotard, micul portret păstrează însă înfățișarea lui Mavrocordat mai bine decât oricare altă mărturie cunoscută în prezent.

RÉSUMÉ

Jean-Étienne Liotard fut, pendant environ dix mois, le peintre de cour de Constantin Mavrocordato (1711-1769), prince de Moldavie, administrateur équitable et esprit éclairé, possesseur d'une bibliothèque célèbre. D'octobre 1742 à juillet 1743, l'artiste séjourna à Jassy, capitale de la Principauté. Il y exécuta d'assez nombreux travaux, dont plusieurs portraits de son patron. L'un d'entre eux, dessiné à la sanguine (selon un ancien témoignage), fut gravé à Paris par Georg Friedrich Schmidt (1743). L'article étudie les circonstances qui avaient déterminé cette commande princière. Mavrocordato venait de publier, dans le *Mercure de France* (juillet 1742), sous le titre *Constitution* („constitutio principis”), un ensemble de dispositions faisant partie du programme de réformes qu'il poursuivait au cours de ses règnes successifs en Valachie et en Moldavie. Son portrait gravé à Paris devait le célébrer en tant que promoteur de ces réformes et d'ami des Muses. C'est ainsi que le désigne un distique adapté du quatrième livre des *Georgiques* de Virgile, placé sous son image. Une copie de cette gravure, par Gilles-Edme Petit, orna l'édition des *Oeuvres* de Virgile (4 vol., Paris, 1743), illustrée par Charles-Nicolas Cochin et publiée avec une traduction et des commentaires par l'abbé Pierre-François Guyot Desfontaines, sous le patronnage du prince de Moldavie. Ce qui distingue d'abord les deux portraits gravés de celui-ci, de ceux de ses prédécesseurs, le fastueux Constantin Brancovan (par Alessandro dalla Via, 1712), ou bien son propre père, Nicolas Mavrocordato (par Johann Georg Wolfgang, 1721), avec leurs accessoires de costume étincelants de pierreries, c'est la sobriété vestimentaire du jeune prince réformateur. Quant à sa physionomie réelle, par delà de ce qu'il y avait de conventionnel dans le métier raffiné de Schmidt, habitué à traduire de somptueuses effigies baroques conçues dans la tradition de Rigaud, on la découvre dans une

miniature sur ivoire attribuée à Liotard par l'auteur de l'article (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Cabinet des Estampes). La maîtrise de ce petit portrait et son accent de vérité incontestable, n'ignorant pas les côtés ingrats du modèle, en font un témoignage iconographique de premier ordre. C'est la seule oeuvre originale de Liotard identifiée jusqu'à présent en Roumanie. D'autres portraits de Constantin Mavrocordato, dûs au même artiste, ont certainement existé. L'article signale un pastel très effacé et entièrement retouché d'après la gravure de Schmidt (Paris, collection particulière), ainsi qu'une miniature sur émail attestée par un document de 1743 et qui, à Jassy et à cette époque, ne pouvait être exécutée que par Liotard.



P1. I Jean-Étienne Liotard, *Constantin Mavrocordat*. Miniatură pe fildeș, 75 × 65 mm. 1742-1743. Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe.

BISERICA „ÎNĂLȚAREA DOMNULUI” DE LA MĂNĂSTIREA NEAMȚ DOSAR DE RESTAURARE A PICTURII MURALE DIN ABSIDA ALTARULUI

CERCETAREA, CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA PICTURILOR MURALE*

Restaurearea picturilor murale din cea mai importantă ctitorie a lui Ștefan cel Mare este o acțiune de mare anvergură culturală, de maximă responsabilitate profesională, dar și de curaj. Situarea pe Lista patrimoniului mondial a monumentului pune și ea într-o lumină specială importanța acestor lucrări.

Responsabilitatea profesională rezultă din necesitatea adecvării juste a metodologiei contemporane privind tehnica intervenției de recuperare - conservare - restaurare și riscurile ce decurg din starea de conservare a acestei picturi. Pictura originală ce împodobește acest monument este practic necunoscută ca înfățișare, fiind ascunsă de suprapunerile unor repictări deformatoare, săvârșite în trei reprize succesive ale unor intervenții traumatizante din secolele XIX și XX, respectiv, în anii 1830, 1862 și 1932¹. [Fig. 3, 6, 15].

* Considerații tehnice și stratigrafice extrase din raportul asupra picturilor murale din altarul bisericii „Înălțarea Domnului” a mănăstirii Neamț. Subiectul de față a constituit și tema unor prezentări susținute la: sesiunea de comunicări științifice *Patrimoniul religios - patrimoniu cultural*, patronată de Secretariatul de Stat pentru Culte, decembrie 1993; *Mural Painting Conservation Courses 1994*, ianuarie - mai, susținut la ICCROM, Roma, Italia.

¹ În 1830 se execută ample lucrări de „restaurare” și transformare a bisericii după cum urmează:

Schimbarea formei acoperișului prin adăugarea a două turle de lemn, la aceeași înălțime cu turla originală, se „desface” (adică se demolează) perețele despărțitor dintre Naos și Gropniță, iar pe boltă, în zona inserției se execută un arc dublou care va primi o pictură nouă ce va fi apoi extinsă în tot Naosul și Altarul acoperind astfel fresca existentă.

Demolarea acestui perete a produs o pierdere ireparabilă prin dispariția picturii de pe suprafața sa, care credem că reprezenta și Tabloul Votiv cu o serie întregă de inscripții ce

Când se evaluează acest risc, se are în vedere diferența de tehnică de execuție a picturii originare, frescă cu unele intervenții *al secco* în raport cu straturile repictărilor suprapuse culoare pe culoare, tot *al secco*. În aceste condiții, se poate aprecia că marile pierderi ale stratului de culoare original s-au petrecut în momentele intervențiilor anterioare, mai ales la 1830 și 1932². [Fig. 5, 21]

Competența, corecta instruire, experiența îndelungată și sensibilitatea restauratorului în operare coroborate cu utilizarea datelor de analiză a operei sunt în măsură să reducă la maxim riscul de noi pierderi. De aceea, acțiunea noastră a cuprins, în desfășurare succesivă, următoarele faze:

- Un prim contact - observații cu ochiul liber a monumentului, în interior și exterior, concomitent cu studierea primului Proiect de evaluare generală a lucrărilor necesare restaurării picturii³, a testelor -

ar fi oferit informații referitoare la datarea picturii și la meșteri.

² În 1830 cu ocazia repictării (amintită mai sus) s-a efectuat în prealabil o „spălare” de fum a picturii originale care era executată *al fresco*, dar prezenta finisaje *al secco* care din păcate au fost „șterse” într-o mare proporție. Egalizarea imaginilor (prin repictare) cu noua pictură executată pe arc dublou a reprezentat atunci nu numai o practică „la modă”, dar și o justificare în urma lacunărilor masive produse.

De remarcat că, din păcate, mai toate picturile din nordul Moldovei au fost în cursul sec. XIX-XX victime ale unor restaurări-repictări masive și deformatoare.

³ La cererea beneficiarului de folosință, Dl. pictor-restaurator C. Boambeș, în 1990, a întocmit un Proiect/deviz pentru restaurarea picturii murale, executând atunci o serie de teste-probe de curățire, înlăturare a straturilor de repictări. O analizare a acestora ne pune în temă cu o caracteristică generală pentru întreaga biserică și anume stratul de culoare originală prezintă o uzură și lacunare constantă și semnificativă.

probe de curățire - efectuate în 1990, în toate compartimentele interioare ale bisericii, a efectuării propriilor noastre teste asupra picturii și asupra studierii bibliografiei referitoare la monument.

- Exprimarea disponibilității noastre și acceptul forurilor îndrituite au determinat începerea fazei de cercetare stratigrafică pe suprafața întregii picturi din altar, efectuată în scopul îmbogățirii substanțiale a informațiilor despre pictură⁴.

- Determinarea metodologiei de abordare a lucrărilor, întocmirea unui Proiect detaliat pentru altar și supunerea acestuia spre aprobarea forurilor competente.

- Executarea unei prime etape de lucrări constând în recuperarea integrală și consolidarea straturilor istorice ale picturii, însoțite de elaborarea unei detaliate documentații fotografice, desenate (relevée) și scrise.

- O ultimă etapă a acestor lucrări va începe în urma deciziilor comisiilor și forurilor abilitate și va consta în lucrări de prezentare finală, respectiv, reintegrări cromatice ale lacunelor stratului de culoare, precum și tratarea neutră a altor lacune mai mari existente în „câmpul picturii”.

Faza de cercetare stratigrafică

În condițiile în care suprafața murală era puternic înnegrită de un strat gros de praf și fum, iar pictura originală, acoperită de straturi suprapuse de repictări și mortare, s-a impus, ca prim pas, efectuarea unor cercetări stratigrafice extinse și detaliate.

Scopul principal a fost de a obține informații concrete, obiective în legătură cu existența picturii originare presupuse, date despre tehnica de execuție, despre materiale constitutive sau adăugate ulterior, starea de conservare a acestora.

În baza informațiilor tehnice obținute, s-a putut face evaluarea artistică a picturii, dar și evaluarea dificultăților de recuperare - conservare, a oportunității și posibilităților de rezolvare.

Astfel, observațiile directe, sondajele stratigrafice, observațiile și analizele fizico-chimice, observațiile și studiile preliminare de istoria artei constituie fundamentul pe care s-a construit strategia metodologică, abordarea execuției, pe problemele specifice acestui caz. Sondajele stratigrafice,

efectuate sub formă de casete și benzi, au fost concepute să traverseze vertical și orizontal întreaga suprafață a pereților din altar. Forma și dimensiunea acestora, nivelul de penetrare și traiectul au fost justificate de necesitatea căutării și obținerii unor date relevante.

Sondajele au fost efectuate prin mijloace fizico-chimice, mecanice și mixte, prin numeroase teste de solubilizare și îndepărtare a straturilor suprapuse originalului. Combinarea acestor procedee este o necesitate practică, cerută de caracteristicile eterogene, neomogene, de varietățile de grosimi, duritate și aderență a straturilor suprapuse picturii.

În urma acestor sondaje, situația stratigrafică se prezintă astfel:

- *Nivelul unu* [Fig. 11, 13] este alcătuit dintr-o tencuială din var și o pudrerie de câlți și paie tocate (5-15 mm grosime), pe care este pictat *al fresco*, în unele zone, un decor imitație de cărămidă, cu roșu-ocru, gri și benzi albe din var: el nu este scivisit, inciziile desenului geometric, pensularea și modeleul „mai aspru” au asigurat o bună aderență a stratului următor. Acest strat, datând de la 1497, a fost așternut direct pe zid, acoperind întreaga suprafață a pereților și, parțial, pe exterior (de exemplu, fragmentele păstrate în prezent pe fațada vestică). Pe acest mortar continuu, decorul pictat este prezent doar în zonele importante, subliniind elementele de arhitectură, cum sunt nișele, diaconiconul, proscomidia, arcele și bolțile. Acest mortar pictat parțial devine astfel *arriccio* pentru stratul următor.

- *Nivelul doi* [Fig. 11, 13] este o tencuială *intonaco* (10-20 mm grosime) și constituie stratul suport al picturii propriu-zise, așternut la un interval de timp necunoscut încă, dar situat, cel mai târziu, până la începutul epocii lui Petru Rareș (1527). Stratul de culoare a fost aplicat *al fresco* doar cu unele detalii *al secco*, prezența îmbinărilor de giornate și pontate, inciziile directe și indirecte ale desenului pregătitor, urmele scivisirii fiind mărturii în acest sens. Pigmenții folosiți⁵ sunt ocru-galben, ocru roșu, verde de pământ, roșu-cinabru, albastru azurit, negru de cărbune. Degradeurile de ton și nuanțe au fost realizate cu var folosit ca alb și ca liant. Pe fonduri, pe stratul de negru de cărbune a fost aplicat *al secco* albastru azurit parțial păstrat, stelute

⁴ Comisia de componente artistice a CNMASI-DMASI în ședința din 15.06.1992 și-a exprimat ACORDUL în adresa nr. 2785/17.06.1992 ca lucrările de restaurare de la acest monument să fie începute cu o fază de cercetare stratigrafică la nivelul altarului, iar acestea să fie încredințate subsemnatei (desfă-

șurându-se în perioada noiembrie 1992-ianuarie 1993; iunie 1993-februarie 1995).

⁵ Conform cu expertiza și analizele efectuate de ing. Ioan Istudor în noiembrie-decembrie 1992.

din aur, verde de pământ (slab și ușor pulverulent). În diaconicon, culorile prezintă o alterare chimică ireversibilă cauzată de un puternic incendiu (1862). Aureolele aurite [Fig. 1] au suferit și ele intervenții ulterioare prin suprapunere de noi straturi poleite sau vopsele în ulei (de exemplu, nimburile Sfinților Ierarhi).

Stratul de culoare al picturii prezintă diverse grade de uzură și lacunare de la o zonă la alta, iar stratul suport prezintă lacune diverse ca întindere și profunzime, fisuri și cracluri, desprinderi în zona adiacentă fisurilor de structură, pe axul median al bolții altarului.

- *Nivelul trei* [Fig. 14, 15, 16] (cel de la suprafață) este alcătuit din straturile de repictări, executate *al secco* cu liant pe bază de ou și clei, așternute culoare pe culoare, și, parțial, pe diverse mortare de întregire a nivelului mural.

Prin stratul gros al prafului și fumului depus se poate cu ușurință constata proasta calitate tehnică și artistică a repictărilor, conservarea acestora fiind nejustificată.

Procesul de recuperare-conservare-restaurare a picturii

Hotărârile⁶ luate de comisiile de specialitate au prilejuit aducerea la suprafață a întregului strat pictural existent în altar. Diferența între original și straturile adăugate a fost facilitată de deosebirea tehnicii de execuție între originalul *al fresco* și repictările *al secco*, solubilizarea și îndepărtarea materialelor adiționale fiind posibilă în general prin utilizarea agenților de curățire bazați pe soluții apoase.

După o desprăfuire preliminară și îndepărtarea stratului superficial de fum, s-au aplicat soluții amoniacale în comprese din pastă de hârtie cu adaos de CMC (carboxil-metil-celuloză) și, selectiv, prin hârtie japoneză. Scopul a fost minimalizarea acțiunii mecanice directe de abraziune printr-o solubilizare optimă și de reținere la suprafață a materiilor de îndepărtat. O asigurare aparte a fost necesară pentru acele zone fragilizate/pulverulente ale stratului de culoare, efectuându-se în prealabil o preconsolidare (cu dispersie de cazeinat de calciu). În procesul

curățirii s-a aplicat un tratament aparte pentru elementele aurite și pentru zonele unde reziduurile fixate în structura de relief a pensulațiilor nu a permis o curățire *a la prima* ci în trepte prin reveniri și acționări selective locale.

Consolidarea stratului suport a constatat în înlocuirea tuturor mortarelor anterioare cu altele noi, cu o compoziție studiată, o execuție în limitele stricte ale lacunelor, realizată într-un modelu care să reîntregească continuitatea și aspectul mural al celor două straturi istorice. Lacunele mari vor primi un tratament neutru, sub nivelul originalului. Din fericire, desprinderile dintre straturi și zid nu sunt semnificative, fiind restrânse ca arie și localizate adiacent fisurii din axul bolții, nefiind necesare injectări masive de adezivi, cu atât mai mult cu cât această acțiune nu poate fi controlată, fiind contraindicată în cazul de față, când vom reține *in situ* cele două straturi istorice suprapuse.

În ceea ce privește tratamentul diverselor lacune ale stratului de culoare, propunerile realizate în această fază de lucrări, sub formă de eșantioane, includ soluții gândite „arheologic”, cu grijă pentru valorificarea originalului, dar manifestând și sensibilitate față de receptarea coerenței și continuității imaginii care să nu evidențieze șocant lacunele de pigment, ci să faciliteze receptarea picturii, considerând în același timp condiția prezentă de îmbătrânire și erodare.

În concluzie, trebuie înțelese și acceptate limitele și exigențele procesului de conservare - restaurare care urmărește restituirea materiei picturale în dimensiunea sa particulară și autentică. Numai așa se va putea sesiza, înțelege și aprecia dimensiunea spirituală investită în ea. Comisiile și forurile de specialitate abilitate oficial vor fi solicitate spre a analiza volumul mare de informații realizat până în prezent, cât și de a selecta propunerile de rezolvare în continuare a lucrărilor. Este necesară asumarea unei responsabilități comune și solidare în favoarea susținerii intereselor de protecție, păstrare și utilizare a acestui monument în calitate sa simultană de valoare istorică-culturală-religioasă.

TEODORA SPĂTARU-IANCULESCU

⁶ În 26.01.1993 o delegație a CNMASI-DMASI s-a deplasat la monument, a analizat situația stratigrafică și a hotărât (prin proces verbal) degajarea picturii originale de toate straturile suprapuse, consolidarea și restaurarea acesteia, precum și

analizarea situației picturii înaintea executării integrale a operațiilor de reintegrare cromatică a lacunelor existente. Acest proces verbal constituie anexă și bază de recomandare la eliberarea AVIZULUI nr. 34/30.03.1993 al CNMASI-DMASI.

Textul de față nu reprezintă un studiu preliminar al bisericii înaintea începerii lucrărilor de conservare-restaurare a decorului mural, și nici un studiu final, exhaustiv, cuprinzător al tuturor datelor și aspectelor pe care restaurarea le scoate la lumină și le pune la dispoziția cercetătorului în vederea alcătuirii unei analize monografice a monumentului¹. Contribuția noastră se oprește deocamdată la notarea câtorva observații „de teren” și la schițarea unor ipoteze legate de interpretarea temelor iconografice și a dispoziției lor în spațiu, în funcție de noile date puse în evidență de lucrările de restaurare în curs. În consecință, nu vom relua în acest cadru istoricul general, binecunoscut, al bisericii mănăstirii Neamț, nu vom alcătui o nouă vedere de ansamblu a bisericii și a complexului monastic și nici nu ne vom hazarda în a lansa o „sinteză” a programului iconografic și a stilului picturilor murale, lucru imposibil câtă vreme mai bine de trei sferturi din întregul decor se află încă sub repictarea (repictările?) din secolul al XIX-lea și sub stratul întunecat de praf și fum. Observațiile noastre se vor reduce din această pricină la faza la care se află însăși lucrările de restaurare. Aceste notații ar putea fi, de altfel, considerate ca o lucrare propriu-zisă de „restaurare”, etapă cu etapă, a *imaginii* și a *locului* pe care-l ocupă ansamblul pictural de la Neamț în istoriografia artei moldovenești. Ipotezele de interpretare iconografică și de datare pe care le vom formula sunt rodul studiului parțial al picturii (reduc deocamdată la programul iconografic al absidei altarului) și ele nu vor putea să se constituie în certitudini decât în măsura confirmării lor pe întreg ansamblu, odată cu avansarea lucrărilor de restaurare în celelalte încăperi ale lăcașului. Pentru această fază ele rămân simple ipoteze de lucru, valoarea lor validându-se sau infirmându-se prin rezultatele muncii restauratorilor. Rostul formulării

unor astfel de *ipoteze de lucru* rezidă în orientarea atenției cercetătorului și a restauratorului asupra aspectelor importante din cadrul unui ansamblu mural. Ele degajă *liniile de forță* ale alcătuirii programului iconografic, situează în context istoric și stilistic morfologia și sintaxa acestuia, dând repere comparative atunci când este necesară reconstituirea „*mentală*” a unei „scene” sau a unei taxonomii și pun astfel în evidență valoarea proprie a fiecărui ansamblu în raport cu celelalte monumente ecclesiastice contemporane.

Trebuie precizat de la bun început că ne aflăm, în cazul ansamblului de pictură de la Neamț, în fața unei opere extrem de valoroase și practic aproape necunoscute până astăzi, din pricina repictărilor din secolul trecut ce au denaturat mult aspectul inițial al decorului interior. Deși se putea lua în considerare și până acum programul iconografic, respectat în bună măsură de refacerile ulterioare, totuși analiza de detaliu a picturii de la Neamț și, desigur, aprecierea stilului și respectiv a raporturilor acestui ansamblu monumental cu alte picturi contemporane, de la cumpăna veacurilor XV și XVI, erau imposibil de realizat înainte de restaurarea frescelor. Cu atât mai evident apare acest lucru în momentul de față când, grație lucrărilor de restaurare începute în absida altarului, iese la iveală o pictură de excepțională valoare artistică, într-o dispunere a temelor iconografice vădind cu claritate că nu numai arhitectura complexă a bisericii mănăstirii nemțene, ci și întregul său decor pictat constituie expresia unei gândiri teologice și artistice care a reprezentat o culme a culturii și spiritualității din vremea lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi direcți și, desigur, un model ce avea să fie urmat în secolul al XVI-lea, în perioada novatoare a ctitoriilor lui Petru Rareș și a picturilor exterioare [Fig. 1, 2]. Elemente iconografice apărute sporadic până la data când se picta

¹ Acest text a fost elaborat în septembrie 1993 pentru a însoți raportul lucrărilor efectuate la biserica mănăstirii Neamț în campania anului respectiv. Un număr foarte restrâns de note a fost adăugat ulterior în vederea propunerii lui spre publicare. Caracterul „de șantier” al materialului, consemnând o primă etapă a lucrărilor de restaurare, face ca din acest text să lipsească studiul istoric, studiul comparativ stilistic și iconografic, studiul epigrafic, încadrarea în epocă și argumentarea propriu-zis documentară a datării (a ipotezelor de datare), precum și notele de specialitate, surse, bibliografie etc. Interesul său se limitează, prin consecință, la consemnarea acestei faze de lucru, respectiv,

la analiza porțiunilor de perete degajate de lucrările în curs. Considerăm că este, totuși, importantă difuzarea acestui material, atât pentru punerea în circulație (în circuitul de specialitate) a informațiilor rezultate din această primă fază a lucrărilor de restaurare, cât și ca încercare metodologică: sistematizarea informațiilor furnizate de restaurare și degajarea, printr-o primă analiză a imaginilor, a unor concluzii parțiale privind datarea ansamblului, identificarea temelor iconografice și a semnificației lor în contextul programului. Într-un cuvânt, consemnarea primului contact al istoricului de artă cu rezultatele muncii restauratorului de pictură murală.

Neamțul, sau teme ce intraseră deja în tradiția iconografiei moldovenești și care aveau să constituie suportul evoluției ulterioare a programelor iconografice, ieșind pe fațadele lăcașurilor din vremea lui Rareș, formează împreună un amplu decor interior a cărui degajare de sub stratul de fum, praf și retușuri târzii va pune cu siguranță în lumină un *prototip de pictură monastică*, probabil cel mai important din Moldova. Așa cum arhitectura bisericii Înălțării (ridicată la 1497) constituie *modelul* tipologic al tuturor bisericilor mănăstirești din secolul al XVI-lea moldovenesc, așa cum ansamblul monastic al Neamțului (fondat în secolul al XIV-lea) constituie *modelul* spiritual al tuturor obștilor monastice și avea să rămână un focar de cultură și ortodoxie înaltă până la finele secolului al XVIII-lea, și pictura interioară a acestei lavre va fi fost gândită de la bun început ca un *model* de program teologic și artistic de amploare, demn de importanța lăcașului, dar și de orizontul spiritual (cărturăresc, teologic și mistic) al monahismului moldovenesc din acea vreme. Este cert că pictura de la Neamț, când va fi fost ea executată, nu a rămas „ascunsă”, învăluită în penumbra din interiorul lăcașului, ci, concepută la „scara” importanței Neamțului, ea va fi jucat la rândul său în epocă rol de *prototip*, de *model* de referință și, poate, dată fiind amploarea spațiului hărăzit picturii în monumentală biserică, ea va fi fost chiar locul experimentării unui tip de program teologic-iconografic ce avea să fie apoi „transpus” în exteriorul bisericilor din prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Desigur, afirmăm toate acestea deocamdată ca simple ipoteze ce rezultă din analiza contextuală, istorică, a prezenței Neamțului în geografia culturală moldovenească. Umbrirea și chiar opacizarea picturilor sub stratul de fum, praf și repictări a făcut până acum practic imposibilă judecata aplicată asupra acestei opere. Îi bănuim valoarea fără a-i cunoaște deocamdată în întregime chipul adevărat; nu ne îndoim de importanța sa în descifrarea „fenomenului” iconografic și pictural al fațadelor zugrăvite în secolul al XVI-lea, dar nu cunoaștem până acum nici întreaga înlănțuire a iconografiei Neamțului în spațiile vaste ale încăperilor acestei biserici (cu programe și dispuneri arhitectonice cu totul noi în anumite zone) și nici calitatea picturală propriu-zisă, în raport cu alte ansambluri din epocă (din Moldova sau de la sudul Dunării), și deci nu putem avea deocamdată indicii clare nici în ceea ce privește proveniența sau formația artiștilor, nici în privința datei precise de execuție a acestei picturi.

Mai mult decât atât, în rândul bisericilor din a doua jumătate a veacului al XV-lea ce și-au păstrat pictura originală (adesea încă sub intervenții ulterioare mai mult sau mai puțin opace), Neamțul este până acum singura biserică aflată în curs de restaurare. Interioarele de la Voroneț (absida altarului și naosul), Pătrăuți, Bălinești, Sfântul Nicolae Popăuți, Sfântul Nicolae din Dorohoi, Sfântul Ilie de lângă Suceava, Dobrovăț și Sfântul Gheorghe din Hârlău - toate dateate în ultimul deceniu al secolului al XV-lea și primele trei decenii ale secolului al XVI-lea - nu au fost până acum restaurate și deci nu au putut fi cercetate cu acea amănunțime pe care o permite existența unei schele și studiul „arheologic” (stratigrafic) pe care restauratorul îl poate pune la dispoziția istoricului de artă. Din seria ctitoriilor din jurul lui 1500, Neamțul este primul ansamblu de pictură ce se află în restaurare; el va putea să ofere, la sfârșitul lucrărilor, o imagine amplă și precisă, deosebit de importantă pentru judecata istoriei picturii moldovenești, asupra sferei culturale, teologice și artistice în care se elaborau, circulau și se întregeau modelele și programele iconografice de tradiție bizantină. Neamțul va scoate astfel la iveală sinteza artei ștefaniene la cea mai mare scară a arhitecturii din acea vreme, și, totodată, poate, însăși *cheia* înțelegerii iconografiei și a întregului fenomen spiritual pe care l-au constituit fațadele pictate ale bisericilor ctitorite sau decorate în timpul lui Petru Rareș.

Este de asemenea important de subliniat că scoaterea la lumină a picturii lavrei nemțene are nu numai valoarea unei recuperări în spre folosul cercetării științifice, ci și valoarea unui gest recuperator de ordin spiritual. Studiului valorii artistice a decorului pictat, studiului de hermeneutică iconografică ce ar putea livra date noi privind mediul cărturăresc și teologic în care se elaborau programele bisericilor din vremea lui Ștefan și a fiilor săi, domnitori și ctitori activi la rândul lor (programe iconografice vădind înalta cultură dogmatică, liturgică și patristică a autorilor lor încă necunoscuți, sau abia bănuți deocamdată), li se va adăuga, la încheierea lucrărilor de restaurare, nu mai puțin importanta recuperare a ambianței originare în care se desfășura viața liturgică a obștei și în special venerația neîntreruptă a icoanei *făcătoare de minuni* a Maicii Domnului și a Sfântului Gheorghe, prețioasa imagine-relicvă a lumii bizantine adăpostită în această biserică. Ne gândim la faptul că restaurarea frescelor va reda lăcașului *lumina* icoanelor murale și, prin aceasta, va fi re-consacrat un spațiu liturgic

care, fie și transformat arhitectonic prin înlăturarea unuia din zidurile-diafragmă din interior (cel dintre gropniță și naos), își va avea din nou întregită dimensiunea dublului său trup - cel fizic unit cu cel spiritual. Întrepătrunderea dintre culoare, lumină și penumbră, imagine și volum, și dintre „discursul” iconografic și „scenariul” liturgic își vor recăpăta abia în acest fel formularea originală și vor putea servi din nou, în plinătate, ca manifestări ale lucrării *harului* activ în biserică. Aceasta pentru că, spre deosebire de alte lăcașuri mănăstirești transformate ulterior în biserici de mir, Neamțul a rămas fără nici o întrerupere *loc monastic activ*, și deci, la împlinirea zilnică a ritului vor reintra astfel, reluându-și funcția lor de origine, și *icoanele murale*, cu mesajul lor, și mai ales cu *prezența* lor duhovnicească, consonantă (prin însăși statutul lor de icoane) cu aceea a taumaturgiceii icoane bizantine.

Și ar mai fi de adăugat încă ceva în sprijinul actului însuși de restaurare și a complexelor sale implicații. Excludem din discuție aspectul de conservare a frescelor pe care-l presupune intervenția de restaurare, aspect a cărui importanță n-o poate contesta nimeni. Restaurarea presupune însă și aspecte cu implicații etice, estetice și spirituale. Este neîndoielnic că cercetarea întreprinsă de istoricul de artă asupra unui ansamblu de pictură murală se bazează în foarte mare măsură pe condițiile privilegiate (schelă, lumini) și pe datele concrete oferite de restaurator - stratigrafie, datare prin analiza chimică a pigmentilor, distingerea și atribuirea contribuției fiecărui artist, cunoscut sau bănuț, în urma analizelor fine a modalităților de lucru: tușa specifică, tipologia compozițională, tipologia figurativă, drapajul, recuzita arhitectonică sau „peisagistică” specifică, morfologia ornamentală, „harta” *giornatelor* și a schițelor sgratitate, releveul inscripțiilor necesar studiului paleografic etc. Este de asemenea binecunoscut faptul că restaurarea nu e o operă în sine, ci un act de natură „medicală”, menit să îngăduie prelungirea firească a existenței unei opere, degajând-o totodată de adaosurile deformatoare ale unor perioade mult ulterioare, nocive atât din punct de vedere fizic, cât și prin falsificarea sensului original al imaginilor, mai ales când aceste adaosuri (transformări, repictări etc.) sunt făcute într-un spirit cu totul străin celui dat de la bun început de ctitor și de artist. Dar, pe lângă aceste aspecte, ar mai fi de adus în discuție încă unul, adesea neglijat, aspect legat de implicațiile operei de restaurare atât în istoriografia de artă cât și în destinația, sau, altfel spus, în funcționalitatea vie a

lăcașului de cult. Restaurarea repune în lumină *icoanele* bisericii; întregul decor mural al lăcașului funcționează ca o *rânduire de icoane*, cum trupul însuși al bisericii este în întregime *icoană* a slujbei liturgice, a Întrupării și a rugăciunii în act - prin dimensiunea sa dublă, christologică și marială; putem spune, în consecință, că activitatea de restaurare contribuie astfel la redarea uneia din funcțiile esențiale ale *vieții* bisericii. Nu este totuna dacă operația de restaurare a unui lăcaș vechi are sau nu loc, și, mai ales, nu este totuna *cum* este făcută această operație și ce se întâmplă ulterior cu un lăcaș (biserică-monument istoric) deja restaurat. Desigur, astfel punând problema, ne situăm simultan pe două planuri considerate drept distincte: primul ar fi cel cultural-istoric, adică planul valorii *documentare* a picturii puse în lumină de restaurare și servind cercetării științifice, studiului; în acest caz, de onestitatea și competența restauratorului depinde validitatea analizelor și concluziilor istoricului de artă, peretele restaurat trebuind să fie oglinda cea mai fidelă a *imaginii originale* (atât cât s-a putut ea păstra, degajată de intervențiile moderne), și totodată a *devenirii în timp* a picturilor lăcașului, păstrându-se *martori* ai patinei și ai intervențiilor mai importante din trecut. Nici o altă „intruziune” a restauratorului în imaginea propriu-zisă a operei vechi nu este permisă, dincolo de operațiunile specifice de consolidare a suportului și a materiei picturale, de curățare și de reintegrare (prin metodele consacrate) nu a imaginii integrale, ci doar a acelor zone (în genere porțiuni minuscule din culoarea de fond) considerate drept reintegrabile în metodologia de specialitate. Cel de al doilea plan ar fi cel spiritual, adesea separat în mod arbitrar de cel cultural (acesta din urmă fiind considerat, cu nuanță pejorativă, drept „analitic” și „pur științific”, adică „obiectiv” și „ateu”), plan în care pictura nu este doar un *document* istoric, ci joacă în continuare rolul căruia i-a fost de la bun început destinată; ea constituie receptacolul activ al înținerii privitorului în actul liturgic permanent al bisericii, și, pentru împlinirea acestei funcții a imaginii cu valoare iconică, restaurarea re-aduce decorului parietal *lumina* inițială, *restaurând* astfel nu doar „obiectul” artistic în sine, ci și consonanța armonică a acestuia cu întregul spațiu (trup) al lăcașului. În acest de al doilea caz, pedagogia picturii (re)capătă sens catehetic; prin urmare, facilitarea citirii programului iconografic al bisericii și redarea cadrului de icoane ce constituie condiția desfășurării liturghiei fac din actul restaurării un act cu consecințe nu doar „pur

științifice”, ci și de natură spirituală adânc legată de funcția bisericii. Cele două planuri de valori, citate aici, în care se situează simultan restaurarea picturii murale a unei biserici-monument istoric nu trebuie să devină însă contradictorii, sau să se elimine unul pe celălalt. *Doar existența amândurora este de natură să asigure vitalitatea culturală a bisericii și, într-un cuvânt, a spiritualității proprii unui neam.*

Să ne întoarcem însă la restaurarea propriu-zisă de la Neamț aflată acum la încheierea unei prime etape sau campanii de lucru. Partea ce a fost degajată de refacerile ulterioare, grosolane și deformatoare până în cele mai mărunte detalii ale picturii originale, se află în absida altarului. S-au scos la iveală următoarele imagini ce alcătuiesc programul iconografic al sanctuarului: *Maica Domnului Platytera* încadrată de îngeri în costume diaconești, câte doi de fiecare parte, în concă [Fig. 9, 10]; *Mielul Apocalipsei* în cheia primului arc din seria de trei arce treptate ce formează bolta de racord a absidei altarului la corpul arhitectonic al naosului; *Fecioara Orantă cu Pruncul pe piept* (*Fecioara Semnului Întrupării*) în cheia celui de al doilea arc al acestei bolți; *teoria sfinților ierarhi, apostoli și profeți* în registre suprapuse pe rotundul (intradusul) arcelor treptate ale acestei bolți [Fig. 14, 15], *teoria serafimilor și heruvimilor* pe hemiciclul absidei, imediat sub concă [Fig. 16, 17, 18], *sfinții Petru și Pavel* (la nord și respectiv la sud) pe grosimea decroșului format de racordul absidei propriu-zise [Fig. 1, 2], *scenele Cinei* și a *Împărtășaniei cu pâine* pe jumătatea nordică a hemiciclului; *scenele Spălării picioarelor* [Fig. 20, 21], și a *Împărtășaniei cu vin* [Fig. 19] pe cealaltă jumătate a hemiciclului absidei (la sud), la nivelul aceluiași registru, imediat inferior celui cu serafimi și heruvimi; *scenele Schimbării la Față* (la nord) și a *Nașterii Fecioarei* (la sud) pe pereții în retragere ce flanchează absida, deasupra absidiulelor proscomidiei și a diaconiconului; *sfinții doctori fără de arginți* pe grosimea decroșului absidei; *sfinții ierarhi* în registrul inferior, deasupra „draperiei” de la bază, *teoria ierarhilor* fiind flancată de câte un diacon reprezentat în dreptul pastoforiilor, sub registrul „draperiei”, deasupra pavimentului, mai apare și un registru de „bosaje” ornamentale. O parte din aceste imagini, ca de pildă o jumătate din registrul *Împărtășaniei* și *Spălarea picioarelor* [Fig. 20, 21] și, de asemenea, registrul ierarhilor, nu a fost deocamdată complet degajată de fum și retușuri; în aceste zone au fost efectuate doar unele operațiuni de conservare și probe de curățire. De asemenea, absidiulele pastoforiilor (în proscomidie se mai pot

vedea imaginile *Filoxeniei lui Abraham* și *Sacrificiului lui Abraham*) se află încă sub stratul opac și deformator al fumului, prafului și retușurilor din secolul trecut.

Pe toată suprafața degajată până în prezent nu au fost descoperite deocamdată inscripții (pictate sau grafitti) deosebite de „titlurile” ce însoțesc în mod obișnuit scenele iconografice. Doar în proscomidie, pe peretele apusean, deasupra registrelor cu „bosaje” și „draperie” apar câteva nume de călugări („*ieriei Nicolai*”, „*ieriei Gavrilă*”) și o dată („1783”) în caractere chirilice zgâriate în tencuială. Dacă nici o inscripție cu caracter istoric nu s-a ivit până acum pentru a da un indiciu de datare a ansamblului pictural de la Neamț, în schimb, degajarea frescelor originale, a programului iconografic din absida altarului și a trăsăturilor de ordin stilistic ascunse până acum sub repictări, a scos deja la iveală numeroase elemente ce pot constitui argumente ale unei posibile datări (fie și cu caracter de ipoteză deocamdată) a acestui decor parietal. Ne vom opri în cele ce urmează doar asupra câtorva teme și elemente iconografice din pictura altarului, care ni se par a prezenta un interes deosebit în acest sens.

În primul rând imaginea din conca altarului: *Maica Domnului Platytera* însoțită de câte doi îngeri diaconi ce flanchează Tronul Fecioarei de fiecare parte [Fig. 9, 10]. Cel mai adesea în acest loc de cinstă din topografia bisericii, *Maica Domnului*, instrument al Întrupării Logosului și *imagine vie a Bisericii*, este însoțită nu de îngeri ci de arhanghelii Mihail și Gavriil. Așa este în tradiția bizantină, astfel păstrată și în Erminie („și despre amândouă părțile ei fă-i pre amândoi arhanghelii, pre Mihail și Gavril, făcând ei rugămintă”²), așa este și în foarte numeroase exemple bizantine și post-bizantine (de pildă, în celebra imagine din conca altarului de la Biserica Domnească din Curtea de Argeș, unde Fecioara este încadrată de arhangheli și de siluetele în costume arhieresti ale sfinților Nicolae și Ioan Gură de Aur). De ce apare însă la Neamț „cea care este mai înaltă decât cerurile” însoțită de îngeri în locul arhanghelilor? La un foarte rapid studiu iconografic comparativ constatăm că obiceiul de a o încadra pe *Maica Domnului* de către patru îngeri este relativ frecvent în Moldova secolelor XV și XVI. Astfel, imagini iconografice asemănătoare apar și la Voroneț, Bălinești, Popăuți, Sfântul Ilie de lângă Suceava, Homor, Arbore - întotdeauna, firește, în conca altarului. La Moldovița îngerii ce o încadrează pe

² V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, București, 1942.

Maica Domnului sunt la rândul lor însoțiți de sfinți părinți Ioachim și Ana. Care ar putea fi semnificația acestei preferințe iconografice al cărei model pare să fi fost relativ larg răspândit în lumea moldovenească?

Imaginii glorificării (adorării) Împărătesei cerești de către primii strategii ai „armatelor cerurilor” (arhanghelii), imagine desprinsă, după cum s-a spus, din ritualul curții bizantine, îi este substituită o imagine de natură mistică și liturgică. Îngerii poartă costume diaconești; ei *slujesc* Maicii Domnului, închinându-se în acest fel Zămislitoarei Logosului pe pământ ca în fața altarului însuși al Bisericii. Conca devine astfel lăcașul unei *liturghii îngerești* (sau celeste) concentrate; sensul său ecclesiologic și mistic este acordat în mod subtil cu simbolica spațiului, respectiv cu locul de taină în care preotul, asemeni îngerilor, se închină atât Celei ce este Instrumentul Întrupării, cât și Celui ce săvârșește practic actul Întrupării. Între Fecioară și Prunc pe de-o parte, Biserică și Preot pe de altă parte, se petrece astfel o sensibilă și permanentă inversare (identificare, în fapt, sau mai bine zis „logodire”) a rolurilor: Fecioara este și *locul (trupul)* în care s-a săvârșit taina Întrupării, și, totodată, și *Instrumentul* care a actualizat efectiv taina. Din această pricină îngerii nu numai că se închină Celei ce este mai presus de ei, dar ei săvârșesc prin aceasta liturgia și rugăciunea ce au loc în permanență în cer, constituind modelul slujbei terestre și al rugăciunii omenești. Imaginea devine astfel suportul unui dublu comentariu teologic: asupra locului și a funcției Maicii Domnului în Biserica răsăriteană, pe de-o parte, iar pe de altă parte, asupra semnificației spațiului însuși în care se petrece acest ritual (sanctuarul bisericii) și asupra dimensiunii (naturii) lui mistice în vastul organism pământesc care este Biserica vie; cu alte cuvinte - ecclesiologizarea cosmosului (a Creațiunii) figurată (făcută vizibilă, manifestată) prin această imagine.

Mai trebuie să remarcăm, atât în organizarea programului iconografic din absida altarului de la Neamț, cât și în dispoziția în spațiu a imaginilor, două elemente ale ansamblului pictural ce ni se par a fi semnificative. Imaginea din concă, *icoana* Maicii Domnului Platytera cu îngeri slujitori, este încadrată, „încercuită” practic, de o friză decorativă ce se pliază deopotrivă pe arcul ce-l formează conca în înălțime, și pe hemiciclu, în partea inferioară, adică de jur împrejurul *icoanei* propriu-zise [Fig. 22]. Acest chenar de motive ornamentale *separă astfel icoana*

Maicii Domnului de restul imaginilor din absidă, marcând totodată atât articulațiile simbolice ale discursului iconografic, cât și articulațiile arhitectonice ale volumului bolții altarului. Constatăm în acest fel că, spre deosebire de îngerii-diaconi care se închină *direct* Maicii Domnului, restul personajelor din jur (respectiv - grupurile de profeți, apostoli și ierarhi care sunt reprezentați pe părțile laterale ale arcurilor treptate ale bolții și, de asemenea, teoria de serafimi și heruvimi ce formează primul registru al hemiciclului), toate celelalte personaje deci, se „adresează”, sau se raportează, nu *direct persoanei* Maicii Domnului, ci *imaginii* acesteia, *reprezentării* sale din *icoana* aflată în concă. Acest aspect ni se pare a fi deosebit de important; el dovedește că se produce în mod fățiș, voit, o dedublare a sensului imaginii și o „denivelare” în cadrul statutului acordat diferitelor registre de imagini în cadrul unui program iconografic, benzile decorative jucând adesea nu doar un simplu rol de ornament situat aleatoriu în câmpul parietal, ci având aproape întotdeauna funcția unor adevărate *praguri* între diferitele icoane murale.

La definirea acestui aspect contribuie însă și temele imediat învecinate concei. Este vorba de *teoria heruvimilor și serafimilor* [Fig. 16, 18] și de *procesiunea sfinților* [Fig. 14, 15]. Nimic mai puțin neobișnuit în vecinătatea Maicii Domnului, „*ceea ce e mai cinstită decât heruvimii și mai slăvită fără de asemănare decât serafimii*”, decât o teorie a heruvimilor și a serafimilor ținând locul, prin însăși imaginea lor, imnului de slavă al Fecioarei. Doar că aici, la Neamț, aceste ordine („grade”) superioare ale ierarhiei celeste formează o adevărată horă extatică, un adevărat dans nemișcat în jurul concei (de fapt pe toată lungimea hemiciclului), repetându-se monoton, toți cu câte șase aripi și toți ținând în mâini bastoane cu înscrisul „sfânt” („sfânt, sfânt, sfânt este Domnul oștirilor” - Isaia 6, 3). Heruvimii și serafimii, deosebindu-se între ei, în genere, prin numărul de aripi cu care sunt reprezentați, sunt aici figurați aproape aidoma, doar prezența nenumăraților ochi și a nimburilor deosebindu-i propriu-zis pe serafimi de heruvimi (capul acestora din urmă este lipsit de nimb și de gât, doar chipul lor ieșind la iveală din încrucișarea celor două perechi de aripi verticale). Această horă de serafimi și de heruvimi este foarte asemănător reprezentată, tot pe hemiciclu al absidei, la Voroneț, la biserica Sfântul Ilie de lângă Suceava³ și în absida de la Probota, unde ea separă, de data

³ Pictura bisericii Sfântul Ilie de lângă Suceava este încondeată datată între 1520 și 1526, în timpul domniei lui Ștefăniță-vodă,

fiul lui Bogdan al III-lea, cf. monografici publicate de Gh. Brătloveanu și P. Blaj, *Biserica Sfântul Ilie – Suceava*, Iași, 1988.

aceasta pe verticală (prin câte două șiruri de ierarhi ai cerurilor), imaginea Maicii Domnului de restul imaginilor de pe arcele treptate ale bolții sanctuarului, în cheia arcului cu serafimi și heruvimi aflându-se (doar la Probota, deci) imaginea lui Dumnezeu-Tatăl (Savaoth). Rezultă, din această prezență a reprezentanților cei mai înalți ai ierarhiei cerești în asociere cu *icoana* marială din concă, un aspect ce completează semnificațiile teologice ale iconografiei altarului. Să observăm că serafimii de foc și heruvimii cu ochii lor nenumărați⁴ (alternând roșul și albul drept culori de fond ale aripilor nemișcate) împlinesc adorația lor extatică deopotrivă la adresa lui Dumnezeu-Tatăl, prin numele „sfânt” ce se repetă de două ori cu fiecare din ei, și la adresa Fecioarei, instrument al Întrepărării eterne a Logosului, în preajma căreia se află propriu-zis această friză. Sensului ecclesiologic pe care-l are imaginea din concă i se adaugă astfel dimensiunea eshatologicului. Fecioarei i se închină îngerii ca uneia ce este Biserică vie, dar ținta nevăzută a adorației veșnice este de fapt însuși Tatăl, cel aflat în afara timpului și spre care converg liniile invizibile ale tuturor procesiunilor de ierarhii terestre și celeste.

Astfel, vom remarca faptul că pe toată desfășurarea celor trei arce treptate ce formează bolta în leagăn a altarului, în frize suprapuse se înșiruie, grupați câte trei, sfinții ierarhi, apostoli și profeți ținând în mâini fie cărți închise, fie suluri strânse. Siluetele lor se îndreaptă cu pași egali (în ritmul mișcărilor specifice fiecărui „ordin” în parte: mișcări mai avântate la profeți, destul de accentuate la apostoli, în schimb mai lente, mai hieratice, la ierarhi) către *imaginea-icoană* din conca altarului, întreaga procesiune - amplă și monumental desfășurată pe arcele ce formează un fel de chenar în racourci pentru ținta perspectivei: *icoana* Maicii Domnului - închipuind de fapt însăși imaginea Bisericii active, rânduie în „ordine” distincte și aflându-se într-un pelerinaj perpetuu către centrul său, Logosul întrupat, Preot și totodată Jertfă împlinită spre mântuirea eternă a lumii. Ea înlocuiește prezența statică a efigiilor profeților (îndeobște cei ce au prorocit Întrepărarea Logosului și Fecioria Maicii Domnului), decorul cu medalioane obișnuit în bolta sanctuarului, cu o procesiune de personaje îndreptându-se vădit către *icoana* Maicii Domnului Platytera străjuită de diaconii îngerești. În

consecință, liturgia celestă (îngerească) sintetizată în imaginea marială din concă se extinde și în sfera liturghiei terestre, sau a bisericii pământești, prezente prin această procesiune a „ordinelor”. Mai mult decât atât; devine evident, la o observație mai atentă a reprezentării, faptul că slujirii îngerilor-diaconi îi urmează - dincolo de *pragul* chenarului ornamental ce separă net registrele valoric deosebite ale imaginilor - slujirea împlinită de un prim șir de ierarhi, reprezentați pe frizele suprapuse ale primului arc, apostolii și respectiv profeții urmând abia apoi, lucru ce amintește (prin inversiunea poziției dintre centru și periferie) de asocierea diaconilor în șirul ierarhilor liturghisitori din registrul inferior al absidei. Dar ceea ce apare cu și mai multă pregnanță și are un deosebit interes pentru exegeza noastră este faptul că această procesiune de pe bolta altarului de la Neamț, această *imagine a Bisericii ca ierarhie de „ordine” surprinse într-un pelerinaj perpetuu* este, credem, modelul iconografic ce a stat la baza alcătuirii decorului exterior al absidelor (tema numită îndeobște *Cinul* sau *Rugăciunea tuturor sfinților*) la bisericile cu fațade pictate din deceniile patru și cinci ale secolului al XVI-lea. Aceeași rânduire a ierarhiilor, aceeași grijă în a marca mersul specific al fiecăruia, aceeași subliniată dirijare a tuturor către ținta acestei procesiuni - reprezentată pe axul absidei altarului prin imaginile suprapuse pe verticală ale Maicii Domnului Platytera însoțită de îngeri, Christ Pantocrator însoțit de principalii intercesori și apoi Isus-Emmanuel și Dumnezeu-Tatăl, sub forma *Celui vechi de zile* sau a lui Savaoth - și, în sfârșit, aceeași asociere, interferență sau măcar învecinare a ierarhiilor terestre cu cele celeste (serafimi, heruvimi, îngeri); toate aceste aspecte apar deopotrivă în interiorul absidei altarului de la Neamț și pe exteriorul absidelor de la Probota, Humor, Moldovița, asocierea lor conferind sensului ecclesiologic al acestei teme iconografice și o dimensiune eshatologică, semnificație subliniată și de un alt detaliu iconografic asupra căruia vom reveni de îndată.

Se poate astfel conchide, la acest prim stadiu al lecturii și al exegezei programului iconografic din bolta altarului de la Neamț, că decorul acestuia prezintă o amploare și mai ales o complexitate prea puțin bănuită până acum. El va fi fost compus de oameni cu înaltă cultură teologică și va fi servit drept „experiment”, sau poate chiar drept „model” (rămas

⁴ A se vedea interpretarea textului lui Dionisie Aeropagitul (*Ierarhia cerească, Sources Chretiennes* nr. 58, Paris, 1958), în René

Roques, *L'univers dyonysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys, Crf* (Patrimoines), Paris, 1983, p. 139-141.

necunoscut până la cercetarea prilejuită de actuala restaurare a ansamblului), pentru imaginile pictate în afara lăcașului, constituind astfel, cel puțin în ceea ce privește decorul absidelor, un prototip al iconografiei și al discursului teologic din programele picturale ce apar în vremea lui Petru Rareș. Poate chiar învățatul monah și cronicar Macarie, viitor episcop al Romanului, dar stareț întâi la Neamț, între 1523 și 1531⁵, să fi fost autorul acestui program iconografic cu complexe semnificații dogmatice și cu implicații ulterioare în arta moldovenească a secolului al XVI-lea, rolul acestuia în alcătuirea programelor teologice de expresie iconografică ale bisericilor din prima jumătate a secolului al XVI-lea fiind deja o ipoteză avansată de Sorin Ulea⁶.

Un argument iconografic suplimentar în sprijinul acestei interpretări a discursului pictural din absida altarului de la Neamț apare în cheia primului arc al bolții, adică în cheia arcului ocupat de siluetele suprapuse ale ierarhilor dirijați către *icoana* Maicii Domnului. Aici, din păcate foarte deteriorată de o fisură adâncă ce traversează întreaga boltă, se află imaginea *Mielului Apocalipsei*, în medalion amplu înscris într-o stea cu opt colțuri [Fig. 11]. Deși corpul animalului este sfâșiat de ruptura bolții, totuși elementele constitutive ale imaginii se citesc cu claritate: animalul, de un alb strălucitor, ține sprijinit de una din copitele din față Steagul Biruinței, a cărui flamură (reprezentată cu colțurile mult alungite și învolburate, formulă stilistică amintind de modele gotice) este încununată de o cruce. Prezența aceasta, a *Mielului Apocalipsei*, în cheia bolții altarului de la Neamț, este lămuritoare pentru mai multe aspecte privind interpretarea iconografiei precum și filiația acestui „motiv” în decorul mural moldovenesc al secolului al XVI-lea. El mai apare la bisericile Sfântul Nicolae din Dorohoi (1522-1525), Sfântul Gheorghe din Hârlău, Humor și Moldovița, în toate cazurile imaginea sa fiind zugrăvită în cheia glafului ferestrei din axul absidei altarului, străjuț de îngeri reprezentați pe părțile laterale ale glafului. Prezent în locul destinat îndeobște reprezentării *Agnețului* sub forma tradițională a lui Hristos-copil întins pe disc, Mielul de la Dorohoi⁷, ca și cel de la Humor și de la Moldovița (în acest din urmă caz Mielul e figurat deopotrivă la interior și la exterior, deasupra

ferestrei axiale), acest *Miel* reprezentat ca *Agnus Victor (Mielul Apocalipsei)*, ar putea fi considerat drept o „contaminare” („eretică” - dat fiind interdicția reprezentării lui Isus ca miel încă de la Conciliul Quinisext, din 692, canonul 82) cu imaginea simbolică, euharistică, a *Agnețului*⁸. Totuși, modalitatea de figurare a *Mielului* în toate aceste biserici este identică reprezentării de la Neamț, adică *Mielului Apocaliptic*, și amplasarea lui denotă mai degrabă o *mutație a registrului de semnificații* a iconografiei acestei părți a decorului din sanctuar, decât o „eronată”, „eretică” interpretare a unui motiv iconografic probabil de sorginte occidentală, gotică. Remarcăm astfel faptul că singurul caz moldovenesc (cunoscut până acum) de amplasare a *Mielului Apocalipsei* nu în cheia glafului ferestrei axiale, ci în cheia primului arc al bolții sanctuarului este Neamțul; dar atât la Neamț cât și în celelalte programe ale altarelor (la interior și la exterior) unde apare *Mielul*, acesta este întotdeauna asociat aceluiași teme iconografice: *Procesiunea ierarhiilor terestre și celeste ale Bisericii* (sinteză ecclesiologică) și *Icoana Bisericii* (imagine a funcției sale doxologice), adică *icoana* Maicii Domnului cu îngeri-slujitori. Această asociere iconografică, ca și tipologia propriu-zisă a reprezentării, vădesc semnificația clară a *Mielului* ca „figură simbolică” a Apocalipsei. Se demonstrează în acest fel întregirea iconografiei ecclesiologice (liturgice și euharistice) cu dimensiunea perspectivei eshatologice în care se situează Biserica. Încununând absida altarului, *Mielul Apocalipsei* este, la Neamț, *lampa, lumina* nesfârșită a Ierusalimului ceresc pe care-l întru-chipează simbolic sanctuarul. Mutându-și apoi locul în cheia glafului, el își păstrează această funcție, situând întregul spațiu al bisericii (ca la Humor sau la Moldovița, de pildă), și cu precădere încăperea altarului, în afara timpului istoric, transmutând astfel lumina fizică ce pătrunde aici în *lumină veșnică*, marcată de semnul Jertfei răscumpărătoare în veci. Această semnificație este cu atât mai clar exprimată la Moldovița, unde *Agnus Victor* apare atât în interiorul absidei cât și la exterior în *același loc* (deasupra ferestrei axiale - *loc devenit transparent*) și în *aceleași vecinătăți iconografice*. Lumea exterioară, creațiunea scăldată de lumină, capătă

⁵ Conform listei stareților nemțeni publicată de Ioan Ivan și Scarlat Porcescu în monografia *Mănăstirea Neamț*, Iași, 1981, p. 284.

⁶ Sorin Ulea, *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, în SCIA, seria *Arta plastică*, 32, 1985, p. 14-48.

⁷ P. Henry consideră această reprezentare ca fiind cea mai

veche din Moldova, în *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1930, I, p. 163.

⁸ A se vedea analiza temei *Mielului* și a reprezentărilor sale (începând cu *Mandylionul*) la Humor și Moldovița, în studiul nostru *La traversée de l'image. Art et théologie dans les églises moldaves au XVI^e siècle*, Desclée de Brouwer, Paris, 1994, p. 42-52.

astfel, în viziunea teologului-iconograf ce va fi compus programul picturii exterioare a absidelor, aceeași șansă de răscumpărare în dimensiunea eshatologicului ca și spațiul construit al slujirii tainei liturgice.

Constatăm, în consecință, că programul iconografic al sanctuarului de la Neamț cuprinde atât temele tradiționale, cât și unele teme novatoare în cadrul iconografiei moldovenești⁹, asocierea lor demonstrând o atentă dirijare a semnificațiilor acestui program deopotrivă către sensul liturgic (ecclesiologic) al spațiului și către dimensiunea eshatologică generală a Bisericii, în trupul căreia partea destinată altarului preînchipuie construcția cerească a Ierusalimului. În registrele suprapuse pe peretele rotund al absidei acest complex simbolism teologic de expresie iconografică este completat cu temele ce fac parte din ciclul narativ al tainei euharistice (*Împărtășania apostolilor*, *Cina de Taină* și *Spălarea picioarelor* – asociere tradițională, frecvent întâlnită în Moldova: Voroneț, Sfântul Ilie din Suceava, Humor etc), și cu reprezentarea sfinților ierarhi la nivelul părții inferioare a iconografiei (adică la nivelul ce corespunde slujirii efective din sânul altarului), reprezentare ce repetă, simetric, registrul succint al ierarhilor din procesiunea de pe boltă, subliniind prin acest sistem de corespondențe iconografice paralelismul, simultaneitatea, dintre slujba pământească și cea petrecută pururea în ceruri. Astfel, „etajul” simbolic al concei și al bolților este separat de acela al narațiunii, ca și de cel al actualizării propriu-zise a liturghiei, toate aceste nivele integrându-se totodată în chip armonic unității programului iconografic și semnificației date de acesta spațiului pentru care a fost elaborat. Mai trebuie adăugat însă că, în registrul reprezentărilor considerate a avea un caracter narativ, de tip ilustrativ pentru simbolismul euharistic, mai apar alte două imagini situate dincolo de decroșul format de rotundul absidei, adică în afara ciclului propriu-zis al acesteia: este vorba de *Nașterea Fecioarei* (în dreptul *Spălării picioarelor*), scenă trimițând către simbolismul marial-ecclesiologic al programului concei, și de *Schimbarea la Față* (în dreptul *Cinei de Taină*), scenă cu caracter christologic și mistic (legat de dogma *dublei naturi* și de experiența transcendenței ca *lumină*). Prezența acestor imagini ar putea fi socotită ca fiind legată de ciclul

sărbătorilor (*Nașterea Fecioarei* – 8 septembrie – este prima sărbătoare importantă din calendarul anului bisericesc, iar *Schimbarea la Față* – 6 august [Fig. 5, 7] – printre ultimele din anul ortodox), dar analiza mai atentă a sensurilor lor va trebui reluată în contextul interpretării programului integral al bisericii, sau cel puțin în raport cu ciclurile corespunzătoare din iconografia naosului.

Întunecată de acumularea fumului și a prafului și mult deteriorată de repictările ulterioare, iconografia celorlalte încăperi ale bisericii se citește cu relativă dificultate, ea nepermițând nici analiza sigură a temelor (a căror identitate va fi putut fi modificată de intervențiile din secolul trecut) și nici judecata raporturilor de sintaxă între teme și cicluri pe de-o parte, și între imagini și spațiul arhitectonic, pe de altă parte. Vom constata deci, deocamdată, că naosul și gropnița, ce formează azi un spațiu unitar prin desființarea peretelui despărțitor, prezintă un program iconografic destul de convențional, axat pe reprezentările din ciclul *Patimilor* (din care câteva scene – cum ar fi *Răstignirea* – se repetă, în mod surprinzător, de mai multe ori). Nu ne propunem pentru moment să cercetăm aceste picturi, ce urmează a face obiectul unui studiu amănunțit odată cu înaintarea lucrărilor de restaurare în aceste încăperi ale lăcașului, ci vom semnală deocamdată doar un singur lucru care ne-a atras atenția în mod deosebit, el putând deveni, eventual, obiectul unei analize mai atente și poate chiar a unor sondaje efectuate de restauratori pentru a stabili o posibilă cronologie a fazelor de lucru la decorul mural de la Neamț, eventual o datare mai precisă a ansamblului și a diferitelor sale etape de realizare.

În pronaos, pe peretele răsăritean decorat cu *Sinoadale ecumenice* în părțile superioare și cu ciclul *Menologului* pe câmpul median, printre scenele mărunte și numeroase ale acestuia din urmă, apar, chiar deasupra portalului trecerii spre gropniță, trei scene distincte astfel rânduite: *Înălțarea Domnului* (icoana de hram a bisericii) în partea superioară, *Iisus Judecător* încadrat de principalii intercesori (Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul) și secundat, în spatele tronului, de o sinaxă de îngeri – scenă ce pare a fi fost concepută ca nucleu central al unei *Judecăți de Apoi* – și, în partea inferioară, o friză cu cinci siluete întruchipându-i pe cei Trei Ierarhi și alte două personaje sfinte a căror identitate este dificil de stabilit în condițiile de conservare

⁹ Desigur, afirmăm acestea fiind conștienți că doar o analiză comparativă exhaustivă a iconografiei picturilor moldovenești din secolul al XV-lea va putea stabili când și unde au apărut

pentru prima oară în Moldova temele *novatoare* întâlnite la Neamț: *Mielul Apocalipsei*, *Maica Domnului însoțită de patru îngeri-diaconi*, *teoria serafimilor și heruvimilor*.

actuale. Toată această porțiune centrală a peretelui este sensibil mai întunecată decât restul ansamblului pictural al pronaosului; ea pare, în consecință, a fi fost executată la o altă dată (probabil anterioară) decât *Menologul* ce o înconjoară¹⁰. Desigur, doar sondajele stratigrafice, observația atentă a succesiunii *giornatelor* și curățirea propriu-zisă a picturii vor permite determinarea efectivă a etapelor sau a fazelor cronologice în care s-a executat decorul pronaosului și respectiv întregul decor mural de la Neamț. În situația actuală de conservare a picturilor murale, cercetarea sintaxei iconografice poate oferi numai câteva „indicii” cronologice. Astfel, putem presupune că pictura de la Neamț a fost realizată în două etape principale: în prima fază se va fi zădărit sanctuarul, naosul, gropnița și partea centrală a peretelui răsăritean al pronaosului (icoana de hram și o imagine rezumată a *Judecății de Apoi*, concentrată doar asupra prezenței Judecătorului și a principalilor intercesori – o *Deisis* deci, cu sinaxă de îngeri, respectând astfel tiparul iconografic al temei eshatologice); în cea de a doua fază se va fi realizat, la un interval de timp de câteva decenii poate, restul decorului din pronaos și pridvorul. Această ipoteză de periodizare a lucrărilor murale din lavra nemțească nu-și găsește deocamdată o altă justificare decât aceea a neobișnuitei întreruperi a ciclului *Menologului* de succesiunea de imagini de pe peretele răsăritean, imagini ce vor fi constituit inițial, izolate fiind în contextul narthexului, un program iconografic minimal

pentru acest spațiu, în așteptarea completării ulterioare a decorului¹¹.

Din cercetarea stratigrafică întreprinsă în zona sanctuarului a ieșit la iveală, sub stratul de pictură, pe toată suprafața cercetată, decorul de parament ce a servit la desăvârșirea lucrărilor de construcție propriu-zise și la sfințirea bisericii (petrecută în noiembrie 1497). Este vorba de un decor de „cărămizi”, alternând un ton rece, gri-albăstrui, și un ton cald, ocru-roșcat, și de „solzi” desenați cu alb de var pe un fond gri, neutru, în părțile inferioare ale absidei altarului și în nișa de sub fereastra axială. În faza actuală a lucrărilor de conservare-restaurare-cercetare nu se poate încă stabili cu precizie cât timp a păstrat biserica mănăstirii Neamț acest decor de parament („de consacrare”) [Fig. 11, 13]. Putem însă remarca două aspecte: pe de-o parte acest decor de parament, foarte îngrijit ca realizare, este dispus în câmpul parietal în așa fel încât el să accentueze volumetria spațiului arhitectonic, formele sale, monumentalitatea și în același timp semnificațiile legate de părțile constitutive ale acestui spațiu; se poate afirma deci, că acest decor a avut, până la apariția programului figurativ-iconografic, rostul de a marca articulațiile volumetrice și simbolice ale încăperii altarului, delimitându-l prin „pragurile” ce ritmau pereții, și *consacrându-l* în acest fel. Pe de altă parte, putem presupune, din analiza iconografiei (la care va mai trebui desigur adăugată, odată cu înaintarea lucrărilor de restaurare, și o analiză a stilului deosebit de rafinat al picturilor, analiză

¹⁰ Totuși, un alt caz (aproape contemporan cu Neamțul ?) de întrerupere voluntară a *Menologului* și de inserție a unei *Deisis*, se întâlnește pe peretele răsăritean al gropniței de la Dobrovăț (cf. Ecaterina Cincheza-Buculei, *Menologul de la Dobrovăț* (1529), în SCIA, seria *Artă plastică*, 40, 1992, p. 7); și aici, ca și la Neamț, *Deisis* se află în raport nemijlocit cu portalul trecerii spre naos și nu în relație directă cu tabloul votiv, ca în majoritatea picturilor din perioada ștefaniană. La Dobrovăț este vorba, însă, de o variantă diferită de reprezentare a scenei *Deisis*: Iisus în haine de mare arhieru e străjuit de heruvimi și flancat de Fecioara Împărăteasă, de sfântul Ioan Botezătorul și de arhanghelii Mihail și Gavriil (temă cunoscută și sub numele de *Regina stă de-a dreapta Ta*).

¹¹ În studiul său închinat lui Macarie și rolului deosebit jucat de acesta în cultura moldovenească (a se vedea *op. cit.* din nota 6), Sorin Ulea remarca la rândul său sintaxa iconografică neobișnuită ce se întâlnește pe peretele răsăritean al pronaosului de la Neamț (apropiind-o, de asemenea, de construcția iconografică de pe peretele de la Dobrovăț, cf. nota 10). Trecând peste faptul că în partea superioară se află imaginea *Înălțării* (icoana de hram a mănăstirii nemțene), și nu aceea a *Învierii*, și peste supradimensionarea conferită de Sorin Ulea siluetei celor Trei Ierarhi (și respectiv a rostului lor simbolic-iconografic, pe care autorul îl leagă aproape în exclusivitate de dogma treimică, *op. cit.*, p. 26-27), vom

remarca faptul că tema rugăciunii – *Deisis*, așa cum apare ea în pronaosul de la Neamț, este mai degrabă o imagine concentrată a Judecății, o imagine eshatologică deci, încadrată de icoana de hram a bisericii și de o imagine cu caracter ecclesiologic (cei Trei Ierarhi), întregul program constituind, după opinia noastră, o sinteză a funcțiilor Bisericii și o subliniere a rostului pe care-l are peretele despărțitor și, respectiv, trecerea, *intrarea* credinciosului în încăperile succesive ale gropniței și naosului. Raliindu-ne ipotezei lansate de Sorin Ulea în legătură cu rolul lui Macarie în alcătuirea programului iconografic de la Neamț (și în genere a mai multor programe iconografice interioare și exterioare din Moldova secolului al XVI-lea), propunem, totuși, o periodizare diferită a etapelor de realizare a acestui ansamblu pictural, considerând contribuția cărțurului-teolog ca fiind decisivă în timpul primei etape: aceea a decorului din sanctuar, naos, gropniță și peretele răsăritean al pronaosului, decor realizat, probabil, în perioada stăreției lui Macarie la Neamț (1523-1531). Amintim periodizarea propusă de Sorin Ulea în articolul deja citat despre Macarie: 1498 pictura din altar și naos; 1554-1557, gropnița, pronaosul și pridvorul. Conform ipotezei noastre, formulată cu toată rezerva necesară până la avansarea lucrărilor de restaurare-cercetare în celelalte încăperi ale lăcașului; 1497 construcție și consacrare *fără pictură*; 1523-1527 pictura din altar, naos, gropniță și peretele de est al pronaosului; 1554-1557 restul pronaosului și pridvorul.

comparată și cu alte ansambluri din perioada de la sfârșitul domniei Ștefaniene și până la suirea lui Petru Rareș pe tronul Moldovei), că decorul de fresce de la Neamț nu s-a realizat imediat după terminarea construcției, ci doar după aproximativ două decenii de la sfințirea bisericii, probabil sub Ștefăniță-vodă, pe la 1523-1527, într-o primă etapă, el fiind completat ulterior (ca și Voronețul, de pildă) cu pictura din pronaos și pridvor. Dacă pentru această presupusă a doua fază de lucru la decorul mural al Neamțului nu avem deocamdată nici un alt indiciu mai sigur în afara peretelui răsăritean al pronaosului, în schimb, analiza iconografiei altarului, sintaxa temelor și tipul de dispunere în spațiu a acestora, ca și indiciile stilistice scoase la iveală de atenta curățire în curs, pot constitui deja argumente în sprijinul situării acestei picturi în deceniul al treilea al secolului al XVI-lea; ea ar fi prin urmare contemporană cu cele de la Dorohoi, Sfântul Ilie-Suceava, apoi Dobrovăț și Hârlău (acestea din urmă fiind pictate în primii ani de domnie a lui Petru Rareș).

Pictura lavrei nemțene va fi fost realizată deci în perioada relativ bogată în ctitorii din vremea fiului lui Bogdan al III-lea (Ștefăniță-vodă, 1517-1527), perioadă marcată, între altele, de relativ numeroase ctitorii boierești (Șchei-Roman, ctitoria lui Cosma

Șarpe, Brănișteni, ctitoria vistiernicului Ieremia, Părhăuții lui Gavril Troțușan, unde pare a fi introdus, pentru prima oară în arhitectura ecclesiastică moldovenească, pridvorul deschis) și totodată de încheierea lucrărilor la ampla catedrală suceveană (Sfântul Ioan cel Nou), începută de Bogdan al III-lea. În această perioadă, pe scaunul mitropolitan al Moldovei se afla Teoctist al II-lea, iar stareț la Neamț era un fiu spiritual al lui Teoctist – Macarie, teolog și cărturar ce avea să joace un rol deosebit de important atât în literatura istorică și teologică, cât și în alcătuirea expresiei picturale a dogmaticii creștine din Moldova primei jumătăți a secolului al XVI-lea¹². Este cert însă, că în ceea ce privește datarea acestui monument numai o analiză *completă* a ansamblului pictural (iconografie, stil, epigrafie – din *toate* încăperile lăcașului) și un studiu comparativ cu alte picturi contemporane, sau puțin anterioare dar aparent foarte apropiate din punct de vedere stilistic (cum ar fi, de pildă, frescele de la Bălinești, Popăuți sau Dorohoi), va putea confirma sau infirma ipotezele noastre, și va putea astfel repune marea lavră în lumina adevăratei sale funcții de *centru* spiritual și cultural al Moldovei.

ANCA VASILIU

* *Coduri aplicate pe fotografii.*

F₁ – Fresca de consacrare, 1497, intonaco cu decorație imitând un parament de cărămizi.

F₂ – Pictura propriu-zisă, realizată într-un interval de timp încă necunoscut, dar situat până la începutul domniei lui Petru Rareș (1527).

R – Straturile repictărilor și depunerile de murdărie, praf și fum.

r – Straturi de repleciri.

L'ÉGLISE DE „L'ASCENSION DE NOTRE SEIGNEUR” DU MONASTÈRE DE NEAMȚ DOSSIER DE RESTAURATION DE LA PEINTURE MURALE DANS L'ABSIDE DE L'AUTEL

RÉSUMÉ

Le titre commun réunit deux contributions différentes, toutes les deux, déterminées par le commencement des travaux de restauration des peintures murales de l'église de l'„Ascension de Notre Seigneur” de Neamț, fondée par Étienne le Grand en 1497 et peinte à une date pas encore précisée, au cours des premières trois ou quatre décennies du XVI^e siècle. La première contribution appartient au peintre-restaurateur Teodora Spătaru-Ianculescu qui a analysé avec compétence la peinture de l'abside de

l'autel, qu'elle a minutieusement étudiée à l'aide d'épreuves de nettoyage, de consolidations de la couche-support et de la pellicule de couleur, proposant même des variantes d'intégration des lacunes. La peinture figurative originale, à son tour, appliquée au-dessus d'une première couche, jouant le rôle d'un décor temporaire, devait donner à l'intérieur un aspect fini, jusqu'à la réalisation de la peinture définitive (couche qui présente un décor de briques rouges et gris-bleues aux joints marqués en blanc;

¹² Sorin Ulca, *op. cit.* Acest studiu este consacrat analizei rolului determinant jucat de Macarie în constituirea „ideii” și în

alcătuirea programului iconografic exterior al bisericilor moldovenești din secolul al XVI-lea.

cette peinture fut entièrement recouverte au XIX^e siècle, généralement couleur sur couleur, par une nouvelle peinture qui a dénaturé l'aspect des formes et qui est dépourvue de vertus artistiques. Après l'éloignement de ces (re)peints – pour le moment partiel, parce que les travaux sont en cours pour cette phase de la restauration – la couche originale, d'une qualité artistique exceptionnelle, est apparue; mais, dans certaines zones, dans des phases différentes de conservation (des visages, des vêtements partiellement représentés, en général, des surfaces finies *a secco*). La continuation des travaux, ainsi que l'analyse des propositions d'intégration seront analysées, conformément à la législation en vigueur, par une commission de spécialistes qui décidera les solutions à adopter.

La seconde étude présente des observations d'ordre iconographique, une discussion du type iconologique et une série d'hypothèse de travail concernant la datation et la personne qui aurait pu concevoir le programme iconographique de l'abside de l'autel et, par extension, de l'entière église. Les résultats obtenus par les restaurateurs se trouvent à la base de cette analyse, mais l'auteur avance également, des propositions qui seront, ou non,

confirmées par l'évolution ultérieure de la restauration.

Ce qui est important pour cette analyse est l'étude détaillée du programme iconographique, compte tenu, surtout, du fait qu'il s'agit du premier ensemble mural de la Moldavie des XV^e-XVI^e siècles, restauré à l'intérieur; l'auteur mentionne les présences nouvelles dans cet espace (les anges diacres flanquant la Vierge), les apparitions insolites (l'Agneau de l'Apocalypse sur la clef de voûte ou les prophètes sur les arcs de celle-ci). A l'aide des associations des thèmes traditionnels des autels moldaves avec les thèmes nouveaux et par l'effort d'expliquer cette synthèse, l'auteur tente la démonstration de „la direction des significations de ce programme menant vers le sens liturgique (ecclesiastique) et vers la dimension eschatologique générale de l'Eglise, en même temps”. Pour la datation de l'ensemble, Anca Vasiliu propose l'intervalle 1517-1522; elle considère que l'auteur qui a imaginé l'ensemble du programme est Macaire, prieur, à cette date, au monastère de Neamț, théologien et érudit qui allait jouer un rôle important dans „la formation de l'expression picturale de la dogmatique chrétienne de la Moldavie pendant la première moitié du XVI^e siècle”.



Fig. 1. *Sf. Petru*. Înlăturarea parțială a repictărilor din sec. XIX; în dreapta – pictura originală.



Fig. 2. *Sf. Pavel*. Pictura originală, după curățire și îndepărtarea repictărilor.



Fig. 5. Schimbarea la față. Detalii ilustrând pictura originală erodată.

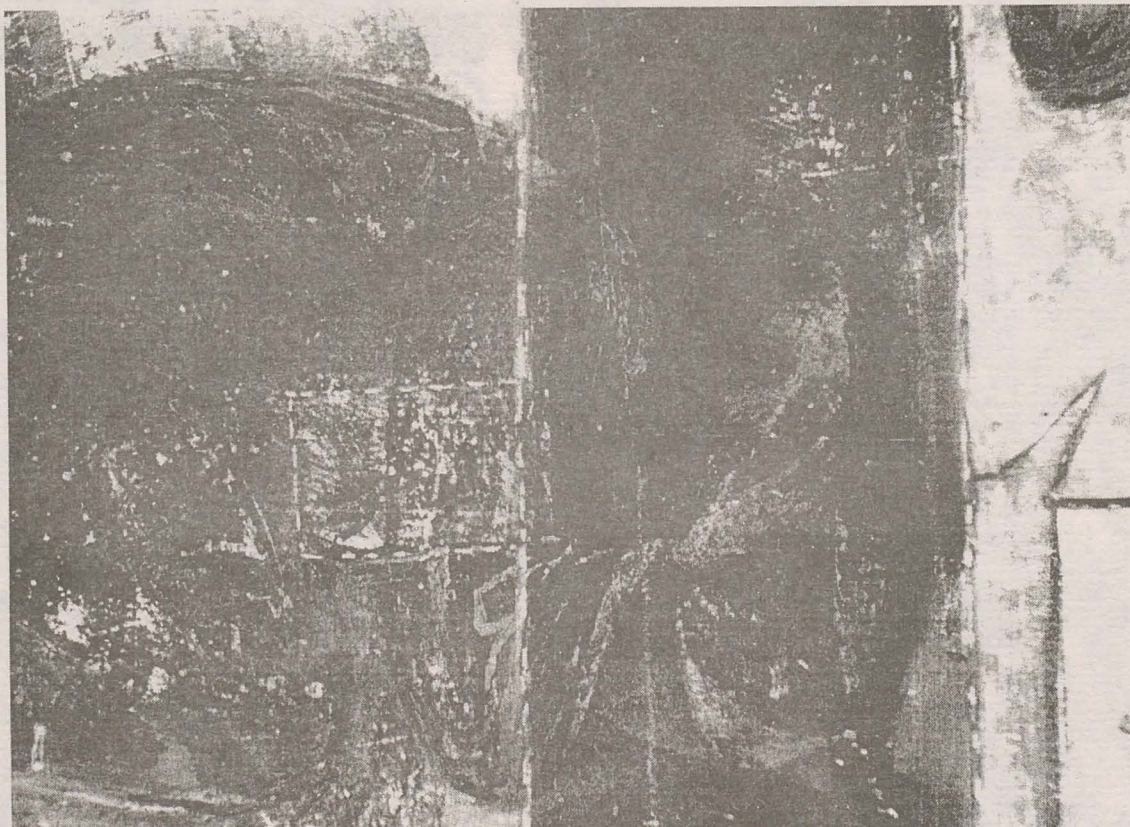


Fig. 6-7. *Schimbarea la față*. Faze de înlăturare a repictărilor – teste prealabile.



Fig. 8. *Maica Domnului Platytera flancată de îngeri* (din conca altarului). Ipostaze ale procesului de înlăturare a repictărilor, teste și sondaje stratigrafice.



Fig. 9-10. *Maica Domnului Platytera flancată de îngeri*. Situația de după înlăturarea repictărilor. Erodarea stratului pictural original. Fisură mediană și fisuri laterale în zidăria suport, care au antrenat pierderi ale picturii murale.

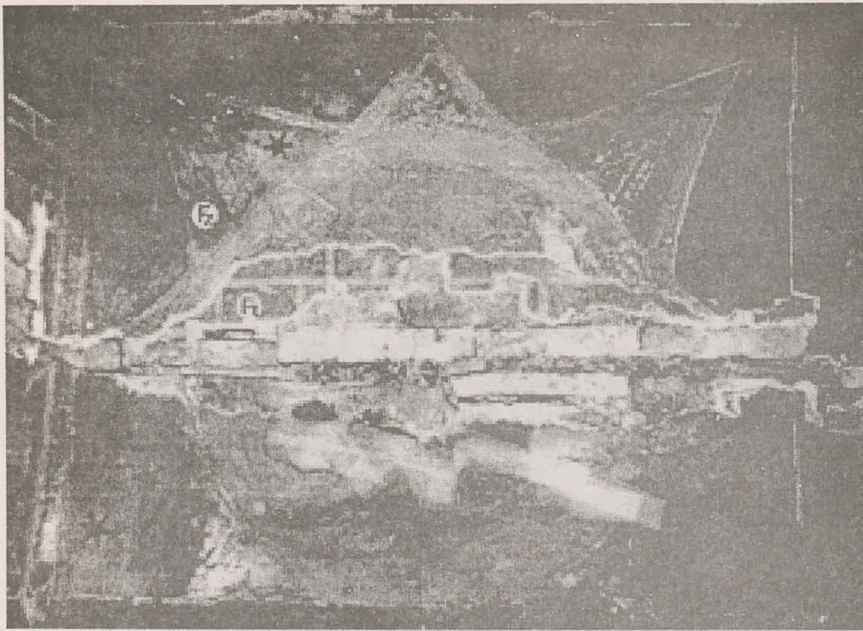


Fig. 11. *Mielul Apocalipsei*. Fisură mediană pe axul bolții, care a antrenat pierderea atât a stratului de pictură figurativă (F_2) cât și a celei decorative, primare, cu imitație de cărămizi (F_1).

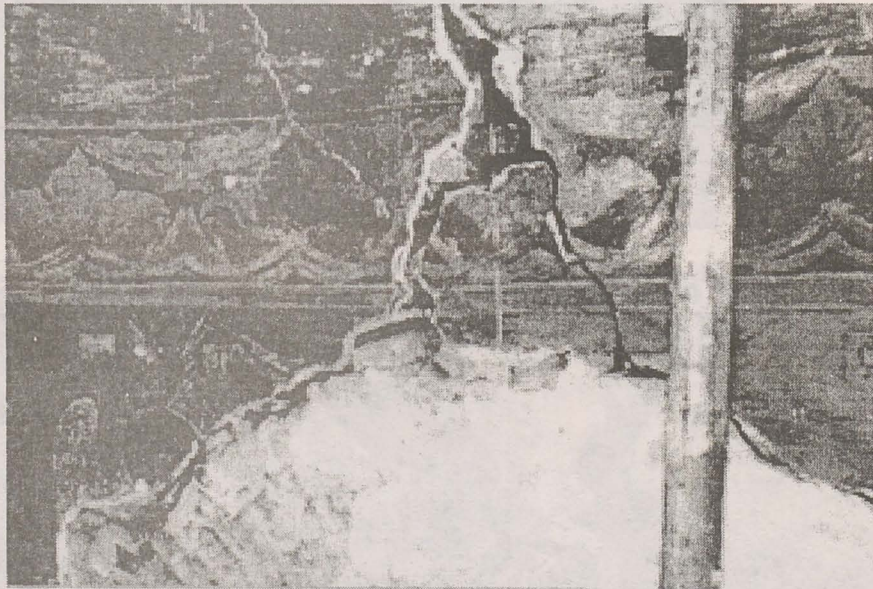


Fig. 12. Fisură mediană în axul ferestrei altarului, bifurcată deasupra glafului acesteia, evidențiind modificarea golului său în sec. XIX.

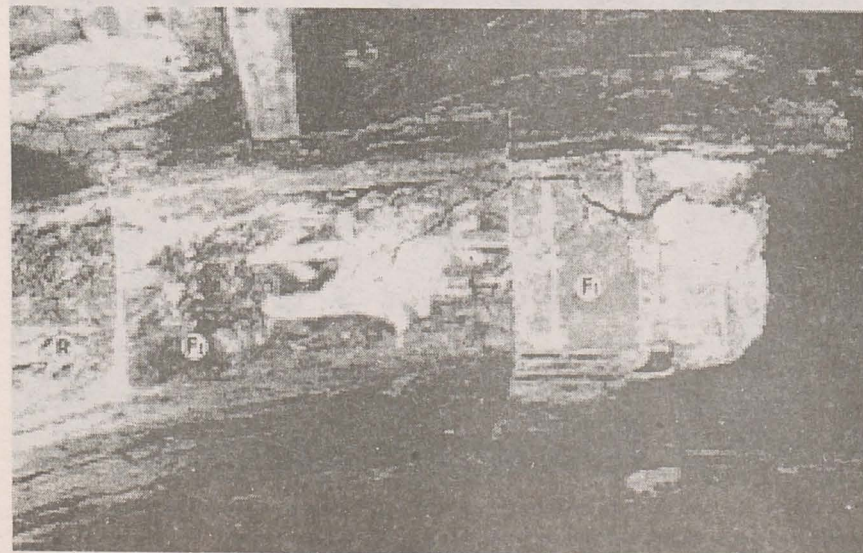


Fig. 13. Bolta altarului. Faze ale procesului de cercetare stratigrafică, care au evidențiat următoarele nivele suprapuse, începând de la zidărie: Tencuiala „de conservare” (1497) – mortar de frescă „intonaco” mai grosier, cu pictură imitație de cărămizi (F_1); pictura propriu-zisă cu intonaco propriu (F_2); repictări diferite (R).

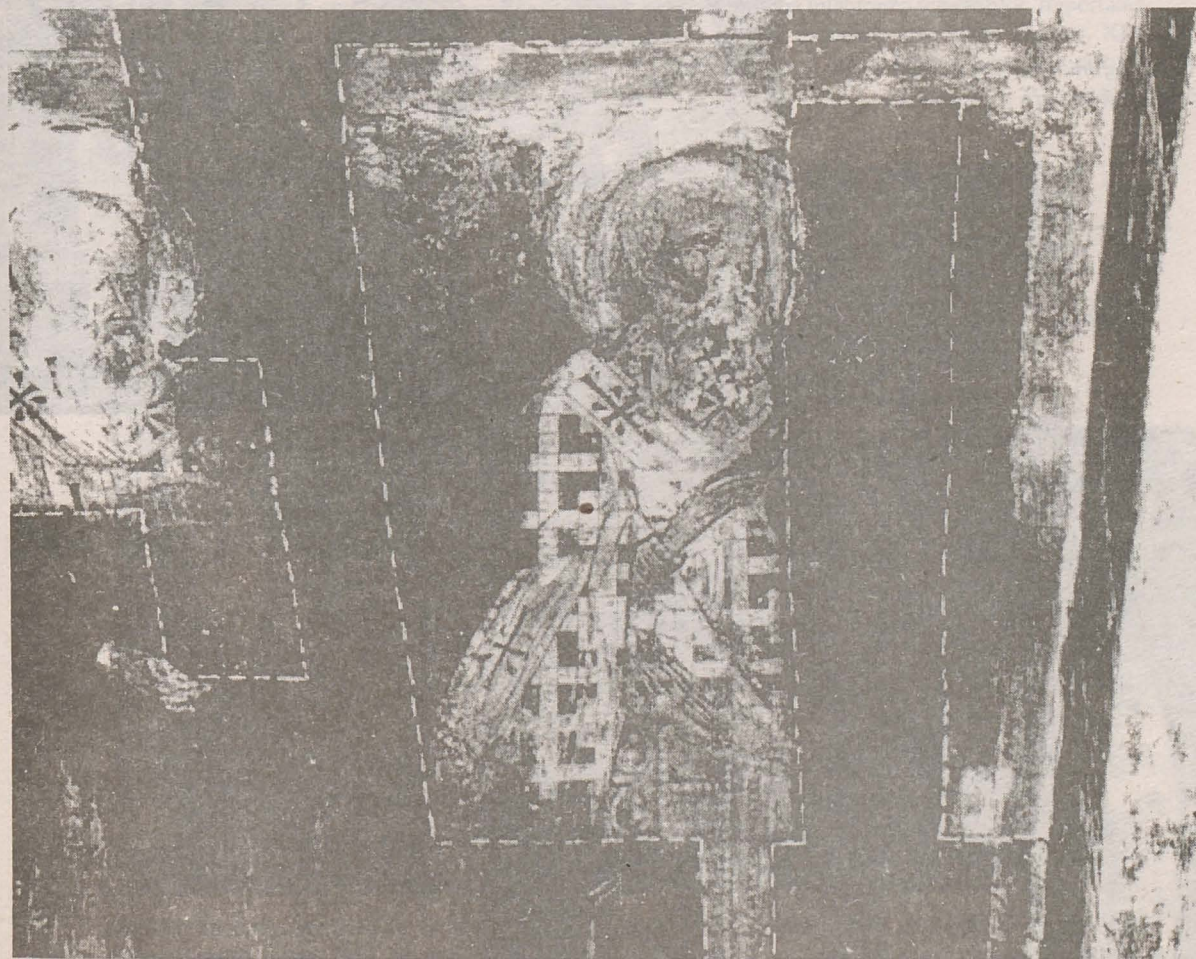


Fig. 14-15. *Sfinți* (pe arcele bolții). Ipostaze ale fazelor diferite de curățire de praf și fum, probe de îndepărtare a repictărilor.



Fig. 16. *Serafimi*. Aspect anterior începerii procesului de restaurare.



Fig. 17. *Serafimi*. Starca aceluiași fragment după curățire și consolidare.



Fig. 18. *Serafimi*. Propunere de reîntegrare.



Fig. 19. *Împărtășania apostolilor*. Starea de conservare a picturilor după înlăturarea repictărilor. Importante erodări ale picturii originale, mai ales la nivelul chipurilor, datorate masivelor intervenții din sec. XIX (curățiri și spălări inadecvate, repictări). Se observă remarcabila calitate a desenului și a modelului picturii originare.



Fig. 20. *Spălarea picioarelor*. Imagine luată cu lumină razantă, semnificativă pentru tehnica picturii din prima jumătate a sec. XVI. Se observă: urmele/relieful sclivisirii, inciziile desenului preparator, calitatea pensulației (cu referire la densitate și grosime), folosirea albului de var pentru obținerea diferențelor de ton.



Fig. 21. *Spălarea picioarelor*. Starea de conservare a picturii după curățire și îndepărtarea repictărilor din sec. XIX. În colț – martor al picturii de secol. XIX.



Fig. 22. Chenar decorativ din jurul imaginii *Maicii Domnului Platytera*. Repictare sec. XIX; pictura originală.



Fig. 23. Cele două straturi „istorice” – 1497 (F_1) și prima jumătate a sec. XVI (F_2) din zone foarte deteriorate din partea inferioară a hemiciclului altarului. Parțial pictura figurativă a fost ciocănită pentru a se crea o mai bună aderență preparației proprii (numai aici prezentă) celei de secol. XIX.

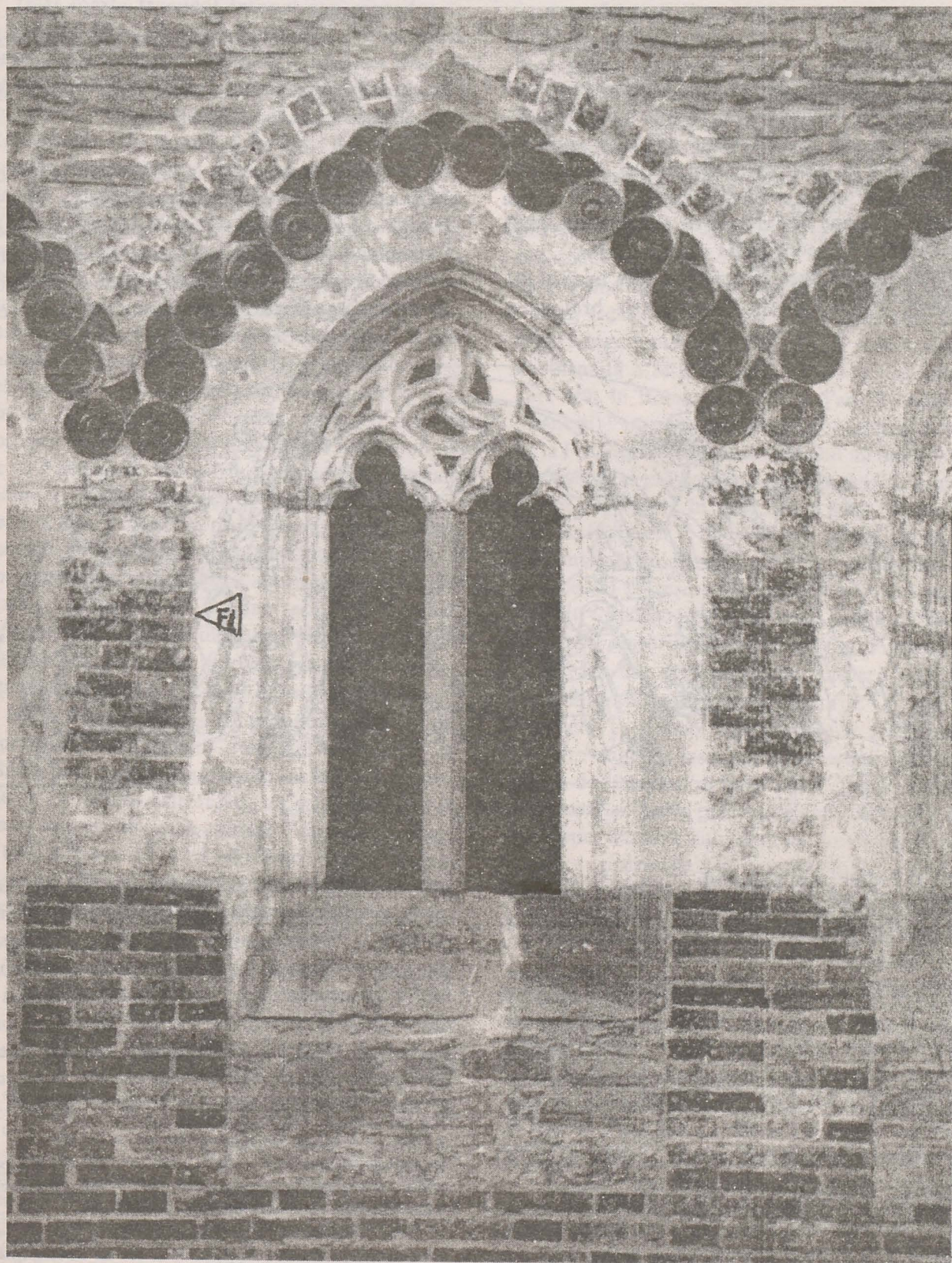


Fig. 24. Exterior – Fațada de vest. Folosirea sistemului decorativ al imitației de cărămizi, identic cu stratul F_1 din interiorul absidei altarului.

în memoriam I. D. Ștefănescu

Deși studiile dedicate artei brâncovenești sunt destul de numeroase, pictura acestei epoci – atât cea murală, cât și icoanele – nu s-a bucurat încă de o cercetare sistematică. Acesta este motivul pentru care persistă și azi în acest domeniu o serie de lacune de informație, cum sunt de pildă cele care privesc iconografia monumentelor.

Este și cazul unor biserici care nu lipsesc din aproape nici o lucrare privind arta brâncove-

frecvent ilustrări de imnuri mariale⁴, ceea ce, deși corect, lasă totuși loc pentru precizări.

În timpanele estice de la Fedeleșoiu și Govora, Maica Domnului este înfățișată într-un clipeus, orantă, cu pruncul bust pe cuta maforionului, ținând un rotulus și binecuvântând. Lateral doi îngeri întind mâinile acoperite. Câte trei melozi de o parte și de alta sunt îngenuncheați pe pământ, în timp ce în

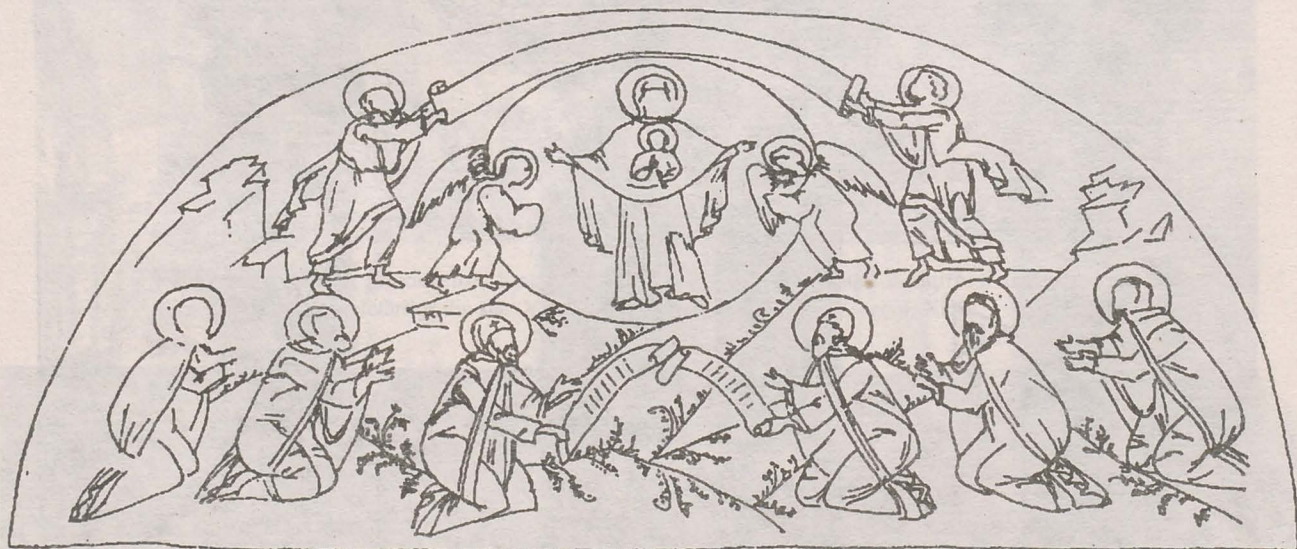


Fig. 1. - Axion, stih II. Govora, timpanul E pronaos.

nească: Fedeleșoiu, Surpatele, Cozia și Govora¹, a căror pictură ridică o serie de probleme deosebit de interesante, nu numai iconografice, dar și istorice.

Pictura lor cuprinde, în timpanele pronaosului², o serie de scene care au rămas neidentificate. I.D.Ștefănescu, singurul cercetător care s-a ocupat, sistematic și profund, de iconografia românească, s-a mulțumit să le descrie³. Ele sunt denumite în mod

spate apostolii Petru și Pavel țin un filacter din a cărui inscripție slavonă nu s-au păstrat decât ultimele cuvinte: „... Dumnezeului nostru” [Fig.1]. Compararea cu scena identică din timpanul vestic al pridvorului Coziei reconstituie textul complet al inscripției (la Cozia în grecește): „Cea pururea fericită și prea nevinovată și Maica Dumnezeului nostru”. Aceste cuvinte reprezintă cel de-al doilea stih al *megalinarului* „Cuvine-se cu adevărat să te fericim ...”,

* Material prezentat la Sesiunea de Comunicări a Muzeului Național de Artă, București, noiembrie 1992.

¹ Biserica schitului Fedeleșoiu, pictată în 1702 de Sima, Ranite, Gheorghe, Ștefan; biserica m-rii Surpatele, (1706) de Andrei, Hranite, Gheorghe și Ioan; biserica m-rii Govora, (1711), de Hranite, Ștefan, Teodosie, Iosif. Pridvorul catholiconului Coziei este pictat în 1711 de Constantin, Andrei, Gheorghe.

² Fedeleșoiu, Govora și Surpatele au un pronaos ușor dreptunghiular, cu calotă pe pandativi. Din cauza dimensiunilor

modeste, între timpane și registrul ctitorilor nu mai există spațiu pentru un alt registru de imagini. Pridvorul Coziei are o calotă centrală și două semicalote spre Sud și Nord.

³ I. D. Ștefănescu, *Contribution à l'étude des peintures murales valaques*, Paris, 1928, p. 21 și 59. La Govora însă nu sunt scene din viața Maicii Domnului și menolog ci, după cum vom vedea, imnuri mariale.

⁴ C. Popa, *Schitul Fedeleșoiu (Vâlcea)*, în *SCIA, seria Artă plastică*, XXXVIII, 1991, p. 30 sq.

numit și *imnul Axion*, după versiunea grecească, intonat în liturghia Sf. Ioan Gură de Aur după epiclesă⁵.

Deși foarte frecvent intonat sau reprodus în inscripții (d.e. în jurul Plătirei din calotele pronaosurilor), imnul Axion nu a cunoscut ilustrări până în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când în Rusia au fost pictate icoane cu acest subiect⁶. Remarcabil este faptul că în toate aceste icoane imnul a fost împărțit în patru secvențe care își află, fiecare, ilustrarea separată. Într-o astfel de icoană aflată la Kremlin [Fig.2], al doilea stih o înfățișează pe Maica Domnului în aceeași postură ca la Fedeleșoiu, Govora și Cozia, cu prooroci laterali, iar sus doi îngeri desfășurând un filacter cu textul respectiv, într-o compoziție evident apropiată de cea întâlnită în Țara Românească. Deși icoane de acest fel au circulat și la începutul secolului al XVII-lea în Rusia⁷, este totuși greu de admis că ele ar fi putut constitui sursa directă de inspirație a iconografului de la Fedeleșoiu, date fiind contactele culturale reduse ale Țării Românești cu Rusia în perioada respectivă. Mai curând se poate presupune că aceste contacte au fost facilitate de Moldova, după cum o dovedesc cele patru timpane superioare ale exonartexului catedralei din Roman (post 1550)⁸ care reproduc imnul Axion împărțit în patru secvențe, în redactări inspirate de modelul rusesc și compozițional apropiate de scena de la Fedeleșoiu [Fig. 3].

Dacă timpanul estic al pronaosului Govorei reproduce aceeași scenă cu toate detaliile ei, în schimb la Surpatele apare imaginea Rusaliilor, unde Maica Domnului este înfățișată stând pe un tron foarte amplu care ocupă aproape jumătate din câmp, în timp ce apostolii, pe două rânduri, stau pe simple bănci în colțurile timpanului, într-o evidentă poziție secundară. Dacă scena Rusaliilor trebuie legată de

hram (Sf. Treime), în schimb tipul compoziției și ansamblul imnologic marial pe care îl cuprinde programul pronaosului de aici ne fac să credem că iconograful a urmărit mai curând ilustrarea irmosului care se cântă în liturghia de Rusalii în locul Axionului: „Bucură-te, împărăteasă Maică...”⁹.

Compoziția timpanului sudic al pronaosului de la Fedeleșoiu, ca și la Surpatele și Govora, este organizată linear: de o parte și de alta a imaginii Maicii Domnului cu pruncul în mandorlă se află câteva cete: la stânga lor sunt doi cuvioși și doi păstori sprijiniți în toiege, iar la dreapta trei personaje încoronate – magii – și două femei, dintre care prima încoronată, purtând în mâini câte un obiect. Deasupra mandorlei este cerul deschis cu îngeri îngenunchați [Fig. 4]. Este o redactare neobișnuită a *Stihirii de la vecernia Crăciunului*, care atât în Balcani, cât și în Țara Românească (Stănești)¹⁰ organizează compoziția central. Schema de la Fedeleșoiu reproduce probabil un model vechi, moștenitor al prototipului compoziției, cu grupe de personaje plasate în linie, de o parte și de alta a tronului Maicii¹¹. Cele două femei reprezintă personificările Pământului (în unele redactări încoronată) și Deșertului, purtând în mâini peștera, respectiv ieslea, într-o ilustrare fidelă cuvintelor imnului¹². Inscripțiile grecești fragmentare de la Surpatele, din scena corespunzătoare, confirmă această identificare: „magii darurile” și „păstorii minunea”. În schimb, la Fedeleșoiu, în această scenă întâlnim singurele inscripții românești din ansamblul marial de aici (posibil ulterioare): „puterile cerului să bucură” și „lauda preacuvioșilor”. Această a doua inscripție, aflată în dreptul celor doi călugări, poate explica prezența lor neașteptată. La Zița, Kremikovci, Dochiariu și Ferapontov în partea inferioară a scenei apar episcopi, călugări și cântăreți

⁵ „Cuvine-se cu adevărat să te ferim, Născătoare de Dumnezeu,

cea pururea fericită și prea nevinovată și Maica Dumnezeului nostru,

ceea ce ești mai cinstită decât heruvimii și mai mărită fără de asemănare decât serafimii,

care fără stricăciune pe Dumnezeu Cuvântul ai născut, pe tine cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu te mărim”.

⁶ O icoană de la Muzeul Kremlinului, datată 1550-1560, în E. Smirnova, *Moscow Icons, 14th -17th centuries*, Leningrad, 1989, p. 304, pl. 186, 187. O alta din 1602 la Tretiakov, v. V. I. Antonova, N. E. Mneva, *Gossudarstvennaia Tretiakovskaia Gallereia, Katalog drevnerusskoi jivopisi XI-naceala XVIII vv*, II, Moskva, 1963, cat. 692, pl. 96

⁷ V. E. Smirnova, *op. cit.*, p. 304

⁸ M. I. Sabados, *Catedrala Episcopiei Romanului*, 1990, pp. 51 - 57 și il. 133 -136.

⁹ Imaginea Cincizecimei apare și în pronaosul bisericii

Potlogi (1683) pe timpanul nordic, dar în alt context iconografic. Scena a putut fi identificată în urma efectuării probelor de decapare și consolidare în vederea restaurării de către regretatul pictor restaurator Dan Căceu, care ne-a semnalat picturile descoperite.

¹⁰ G. Millet, *Les Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris, 1927, pl. 104/3 și 250/1; A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, I, p. 330 sq; C. L. Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, p. 27.

¹¹ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, 1916, p. 165.

¹² „Ce vom aduce Ție, Hristoase? Că Te-ai arătat pe pământ ca un om, pentru noi. Fiecare din făpturile cele zidite de Tine mulțumire aduce Ție: îngerii cântarea, cerurile steaua, magii darurile, păstorii minunea, pământul peștera, pustiu ieslea, iar noi pe Maica Fecioară”.

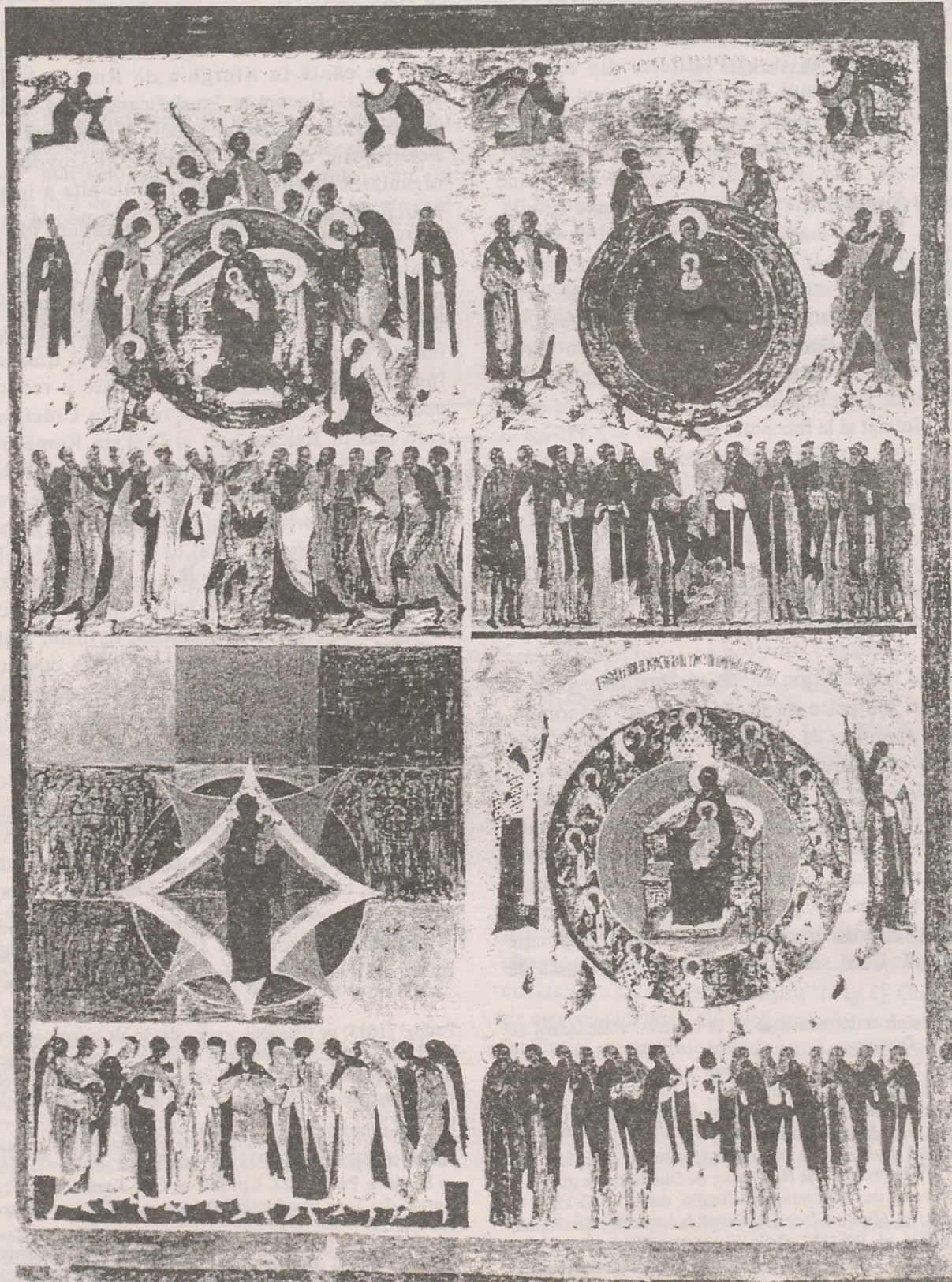


Fig. 2. - Axion. Icoană sec. XVI, Kremlin.

care cinstesc pe Maica Domnului¹³, conform ultimelor cuvinte ale imnului. La Stănești aceștia lipsesc. La Brantohion „noi oamenii” sunt cele două femei-martori¹⁴. La schitul Fedeleşoiu ei devin, conform gândului adecvat al iconografului, călugării obștei. Ei sunt plasați imediat lângă Maica Domnului, înaintea păstorilor; dintre toți glorificatorii ei sunt singurii cu nimb de sfințenie, iar unul dintre ei poartă un turban asemănător celui al

imagini din timpanele Fedeleşoiului, reprezentând, toate, cântări de slavă închinare Maicii, cât și de practica veche a însoțirii unei scene de autorii comentariului respectiv, dar, mai ales, de icoanele rusești amintite, în care fiecare secvență a Axionului este însoțită, într-un registru inferior, de o teorie de călugări care înalță cântarea respectivă¹⁶.

Timpanul vestic de la Fedeleşoiu prezintă aceeași compoziție ca la Surpatele și Govora: Maica

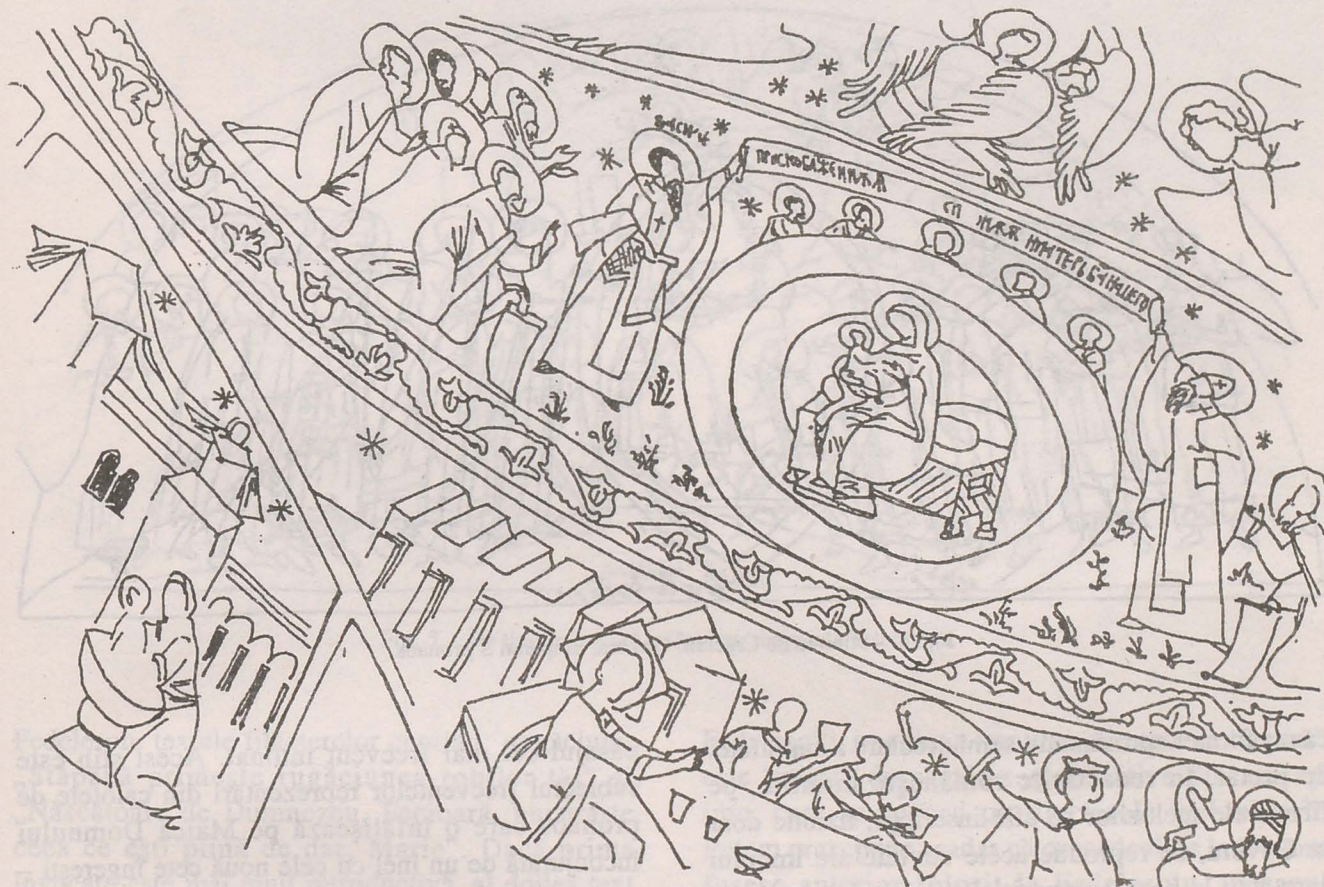


Fig. 3. - Axion, stih II. Roman, timpanul SE exonartex. Apud M. I. Sabados, *op.cit.*, pl. 134.

Sf. Ioan Damaschinul, modelul melozilor, care apare uneori în această scenă¹⁵. Toate acestea ne fac să presupunem că iconograful a dorit deplasarea accentului de la comentariul nașterii minunate, pe care îl conține imnul, către *intonarea* însăși a cântării de slavă, „lauda preacuvioșilor” prilejuită de Crăciun devenind însuși subiectul scenei. Astfel, această redactare a Stihirii se leagă atât de celelalte trei

Domnului cu Iisus pe tron într-un clipeus¹⁷, iar de jur împrejur cete distincte: îngerii, ierarhi, apostoli, călugări, prooroci, împărați, martiri, femei. Sub clipeus sunt îngenuncheați melozi cu filactere. În spatele îngerilor un zid de cetate înconjoară scena, iar în stânga grupului central se află o biserică între chiparoși [Fig. 5]. Este redactarea obișnuită a megalinarului „De tine se bucură toată

¹³ I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 171.

¹⁴ G. Millet, *Recherches...*, p. 164.

¹⁵ E. Georgievskij-Družinin, *Les fresques du monastère de Thérapon. Etude de deux thèmes iconographiques*, in

L'Art byzantin chez les Slaves, Paris, 1932, II, partea I, pp. 121-134.

¹⁶ Această teorie lipsește, ca atare, atât la Roman, cât și la bisericile amintite, în schimb nu lipsesc melozii.

¹⁷ La Surpatele clipeus-ul lipsește.

făptura...”¹⁸, echivalent al imnului Axion în liturghia Sf. Vasile. Spre deosebire însă de Axion, acest imn este frecvent ilustrat atât în icoane, cât și în pictura murală¹⁹. În Țara Românească el apare în redactări asemănătoare între ele la Potlogi și Hurezi²⁰ [Fig. 6], pe inelul din jurul imaginii Maicii Domnului din calotă²¹. Mai apropiată de redactările de la Fedeleșoiu, Surpatele și Govora este cea din conca sudică a pridvorului Coziei [Fig. 7] – poate din

Timpanul nordic al bisericilor analizate are reprezentări diferite. Astfel, la Surpatele întâlnim imaginea Maicii Domnului cu pruncul, în picioare în mandorlă, înconjurată de îngeri. Deasupra se află un serafim și doi heruvimi, lateral sunt cete de îngeri și arhangheli cu sulite și pecetea lui Hristos [Fig. 8]. Inscripția foarte ștearsă „...ca heruvimii” și comparația cu icoanele rusești amintite identifică imaginea ca fiind al treilea stih al imnului Axion,

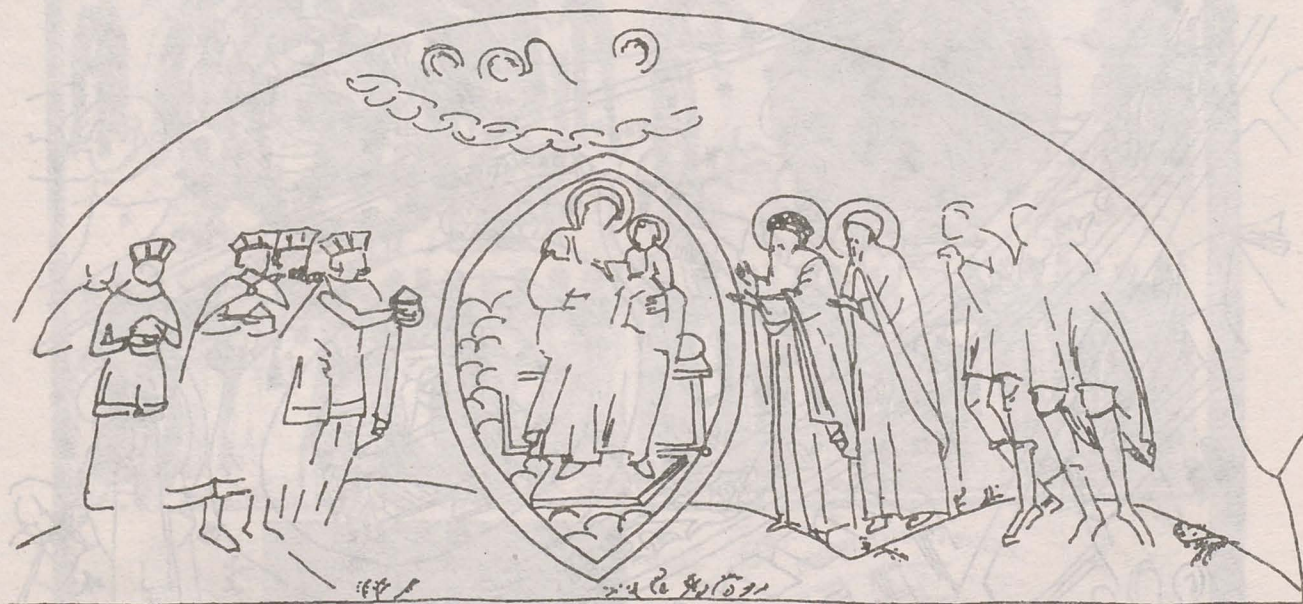


Fig. 4. - Stihirea de Crăciun. Govora, timpanul S pronaos.

cauza formei aproximativ semicirculară a suprafeței de pictat. În redactările românești amintite, pe filacterele melozilor se află inscripții, lizibile doar la Govora, ce reproduc acele cuvinte ale imnului care stau la baza compoziției: „soborul îngeresc și neamul omenesc”, respectiv „biserica sfințită și rai cuvântător”.

¹⁸ „De tine se bucură, ceea ce ești plină de dar, toată făptura, soborul îngeresc și neamul omenesc; ceea ce ești biserică sfințită și rai cuvântător, lauda fecioriei, din care Dumnezeu s-a întrupat și prunc s-a făcut, Cel ce este mai înainte de veci Dumnezeu nostru: că trupul tău scaun l-a ales și pânțelele tău mai mareț decât cerurile l-a făcut. De tine se bucură, ceea ce ești plină de dar, toată făptura”.

¹⁹ Din numeroasele exemple cităm pentru pictura murală: bisericile de la Ferapontov (1500-1502, în V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London, 1966, pl. 163), Molivoklisia (1536, în G. Millet, *Athos*, pl. 157/4), Humor (1535), Gračanica (1570, tot în nartex, în A. Grabar, *L'expansion de la peinture russe aux XVI - XVIII^e siècles*, în *L'Art à la fin de l'antiquité et du Moyen-Age*, Paris, 1968, II, p. 950). Icoane cu acest subiect apar în secolul al XV-lea și se înmulțesc în cel următor. Semnalăm pe cele de la Muzeul Bizantin din Atena

pasajul cel mai frecvent intonat. Acest stih este subiectul frecventelor reprezentări din calotele de pronaos care o înfățișează pe Maica Domnului înconjurată de un inel cu cele nouă cete îngeresci – asemănătoare de altfel cu imaginea din calota nordică a pridvorului de la Hurezi – dar în această formă și în acest loc el nu mai apare în spațiul bizantin și post-

(G. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, Atena, 1932, p. 89, nr. 134), de la Veneția (M. Chatzidakis, *Icones grecques à Venise, de St. Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Veneția, 1962, pp. 75-77, nr. 50 (28), pl. 37), de la Sf. Sofia din Novgorod (*Les icones de Novgorod*, Leningrad, 1980, pl. 158). V. și N. P. Kondakov, *L'icone russe*, Praga, 1933, vol. I, il. 65 și vol. IV, p. 388, nr. 29.

²⁰ La Potlogi în calota pronaosului în jurul Platiteriei. La Hurezi în pridvor, în calota sudică, în jurul imaginii Maicii Domnului cu pruncul pe tron care aici poartă numele de „Doamna îngerilor”. La Potlogi inscripția de pe inelul înconjurător este ștearsă, dar la Hurezi reproduce cuvintele imnului.

²¹ În secolul al XVIII-lea redactările sunt mai numeroase, uneori și în compoziții semicirculară, de timpan, ca la Colțea (în pridvor) sau la Crețulescu (în pronaos).

bizantin, după știința noastră, decât în aceeași biserică episcopală de la Roman, unde unul din timpanele superioare ale exonartexului îi este dedicat.

La Fedeleșoiu și Govora scena de pe timpanul nordic o arată pe Maica Domnului cu pruncul, pe tron, într-un clipeus susținut de îngeri, cu câte un profet lateral, iar jos cete în care se disting apostolii conduși de Petru și Pavel, în centru aflându-se doi melozi în genunchi, cu filactere [Fig. 9]. La

Nu întotdeauna textele de pe filacterele diferitelor personaje asociate dau subiectul scenei, ele completând mai curând sensul acesteia. Așa de pildă, la Cozia, pe timpanul vestic, în scena corespunzătoare stihului al doilea din Axion, textele melozilor cuprind pasaje din cântările 1 și 3 din Canonul Maicii Domnului care însoțesc Acatistul Bunei Vestiri²⁵. În schimb la Govora, unde pictura repetă fidel iconografia de la



Fig. 5. - De tine se bucură... Govora, timpanul V pronaos.

Fedeleșoiu textele filacterelor cuprind rugăciuni: „Stăpână primește rugăciunea robilor tăi” și „Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te ceea ce ești plină de dar, Marie”. Dacă prima invocare este mai mult introductivă, al doilea text în schimb reprezintă începutul unei rugăciuni care, rostită ca atare relativ des²², constituie în același timp și textul *troparului litiei*, cântat la binecuvântarea pâinilor²³. În tipicoanele mai vechi se menționează că slujba litiei se săvârșește în pronaos²⁴. Înclinăm să credem că acest tropar a fost ilustrat pe timpanul nordic de la Fedeleșoiu și Govora.

²² De remarcat că această rugăciune însoțește imaginea Maicii Domnului de pe verso-ul foi de titlu a cărții tipărite de arhimandritul Ioan de la Hurezi, la Râmnic în 1706, „Adunarea slujbei a adormirii Născătoarei de Dumnezeu, cu Paraclisul cel de obște și cu canoanele osmoglasnicului ce se cântă sâmbăta...”

²³ „Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te, ceea ce ești plină de dar, Marie, Domnul este cu tine. Binecuvântată ești tu între femei și binecuvântat este rodul pântecelui tău. Că ai născut pe Mântuitorul sufletelor noastre”.

Fedeleșoiu, imaginea imnului „De tine se bucură” este întărită de pasaje semnificative din același imn, care se succed pe filacterele melozilor²⁶. Putem presupune așadar că procedeul de la Govora fusese anterior folosit la Fedeleșoiu, în cazul troparului litiei care, iconografic, nu putea fi identificat de privitori, fiind fără precedent. Avansăm totuși cu rezerve serioase această ipoteză, deoarece chiar și pentru o personalitate de excepție cum era arhimandritul Ioan de la Hurezi, ctitorul picturilor de la Fedeleșoiu, originalitățile iconografice erau, totuși, la 1700, un fapt puțin probabil, rezervate fiind mai curând mesajului

²⁴ *Liturgier*, începutul secolului al XVIII-lea (ms. rom. 4154 de la Biblioteca Academiei), p. 136: „...la mijlocul tinzii, la locul cel obicinic...”

²⁵ „Pe tine, cartea lui Hristos cea însuflețită, pecetluită cu Duhul” și „Ceea ce ai răsărit spicul cel dumnezeiesc...”. Traducerea și identificarea textelor a fost posibilă datorită perseverenței dl. M. Caratașu, căruia îi mulțumim și pe această cale.

²⁶ V. supra, p. 86.



Fig. 6. - De tine se bucură... Hurezi, calota S pridvor.



Fig. 7. - De tine se bucură... Cozia, conca S pridvor.

programului iconografic al pronaosului decât compozițiilor particulare²⁷.

În fine, prima rugăciune de pe filactere („Stăpână primește rugăciunea robilor tăi”) sugerează, credem, înscrierea scenei în seria unor imagini care nu ilustrează doar *textele* imnice, cât *intonarea* acestor slavoslovii, inițial de către melozi, dar, prin extensie, de obștea călugărească, de toți creștinii, implicarea lor prin puterea exemplului fiind, probabil, gândul ultim al iconografului.

²⁷ Caracterul de ipoteză este dat și de lectura cu rezerve a textului de pe al doilea filacter, text păstrat fragmentar și a cărui lectură este îngreunată de o recentă restaurare. Până la

În pridvorul Coziei, alături de imaginile deja amintite (al doilea stih din Axion pe timpanul vestic și „De tine se bucură...” în conca sudică) se mai află o scenă, în conca nordică, scenă care o reprezintă pe Maica Domnului cu Iisus pe tron într-un clipeus, purtat de îngeri, pe pământ fiind ceata apostolilor, prooroci și doi melozi îngenuncheați la mijloc [Fig. 10]. Inscripția „Axion estin” reprezintă cuvintele grecești ale megalinarului Sf. Ioan, „Cuvine-se cu adevărat...”. Dat fiind că alături se află ilustrarea stihului al

restaurarea picturii corespunzătoare de la Govora, propunerea noastră trebuie privită ca o presupunere.



Fig. 8. - Axion, stih III. Surpatele, timpanul N pronaos.

doilea din același imn, trebuie să presupunem că iconograful a dorit să illustreze aici doar primul stih al Axionului, și nu imnul integral, după procedeul folosit la „De tine se bucură...”. De altfel asemănarea cu redactarea primului vers de la Roman este remarcabilă: dacă în icoana de la Kremlin alături de apostoli apar și regi, iar în jumătatea superioară sunt doi călugări și doi îngeri

cu filacterul inscripționat, la Roman cei doi îngeri lipsesc, ca și regii, iar călugării purtând în mâini filactere devin la Cozia melozi [Fig. 11].

Aceste subtilități iconografice ar putea părea neașteptate la începutul secolului al XVIII-lea, dacă apariția lor nu ar fi legată de personalitatea arhimandritului Ioan de la Hurezi, care s-a îngrijit de

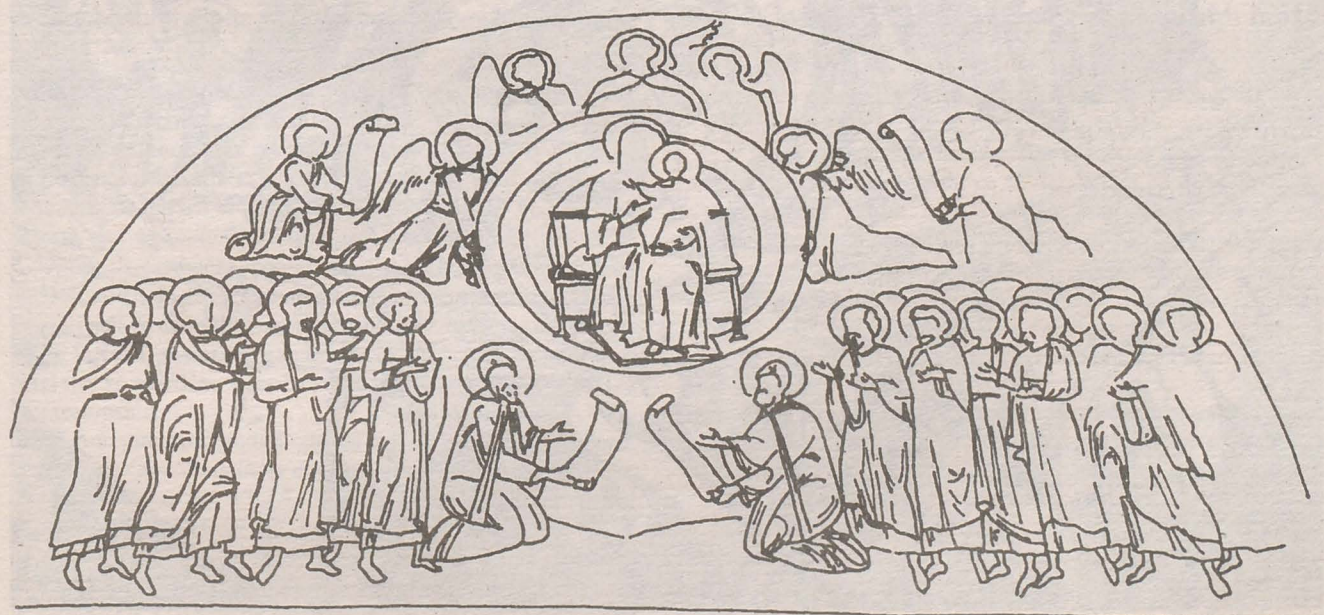


Fig. 9. - Troparul litiei (?). Govora, timpanul N pronaos.



Fig. 10. - Axion (I). Cozia, conca N pridvor.



Fig. 11. - Axion, stih I. Roman, timpanul NE exonartex. Apud M. I. Sabados, *op.cit.*, pl. 133.

pictarea bisericilor respective²⁸. Dacă inițiativele sale cărturărești au fost studiate în repetate rânduri²⁹, contribuția sa la elaborarea programelor iconografice ale bisericilor din mănăstirea Hurezi a fost de curând pusă în evidență³⁰. Analiza picturii timpanelor de la Fedeleșoiu, în special, și Surpatele dezvăluie încă un aspect al personalității arhimandritului: păstorul.

Dacă seria de imagini din naosul bisericii Surpatele, legată de apariția celor trei îngeri la Mamvri a fost deja semnalată ca un caz singular în pictura murală, același lucru se poate spune și despre pictura de la Fedeleșoiu (unde arhimandritul Ioan în calitatea sa de ctitor apare zugrăvit pe perețele sudic al naosului, cu macheta bisericii în mână), pictură care dovedește în repetate rânduri gândirea atentă a arhimandritului. Astfel, alegerea – pentru registrul narativ al naosului – a unei serii neobișnuit de ample de vindecări și pilde³¹ se explică prin faptul că toate episoadele ilustrate sunt, în fond, parabole ale credinței³²; în această alegere întrezărim gândul duhovnicului venit de la Câmpulung, care înzestrase mănăstirea sa, Hurezii, cu cărți pilduitoare ca *Mântuirea păcătoșilor*, *Patericul Lavrei Pecerska*, *Varlaam și Ioasaf*, *Învățăturile Sf. Teodor Studitul*.

La Fedeleșoiu, în scena corespunzătoare celui de-al doilea stih al Axionului, deasupra imaginii Maicii Domnului se află apostolii Petru și Pavel care țin filacterul cu textul-titlu. La Roman în locul lor sunt doi ierarhi (Sf. Vasile cel Mare și Sf. Chiril), iar în icoana de la Kremlin, profeți. Prezența celor doi apostoli trebuie explicată prin faptul că hramul vechi al Fedeleșoiului era de Sf. Apostoli, iar perețele estic al pronaosului, unde se află această scenă, adăpostea

frecvent, până în secolul al XVIII-lea, icoana de hram. Curios este că și la Govora apar apostolii, deși aici biserica este dedicată Maicii Domnului; față de lipsa de discernământ a preluării imaginii la Govora, compoziția de la Fedeleșoiu vădește înțelegerea adâncă a sensului imaginii, prin punerea ei sub semnul celor doi vestitori (gr. „anghelos”) ai Cuvântului cărora le era dedicată întreaga biserică.

Seria de patru scene imnice din pronaos constituie, pentru Țara Românească, un fapt fără precedent³³, dar și fără viitor³⁴. În Valahia era împământenit temeinic, încă din secolul al XIV-lea, obiceiul de a ilustra Acatistul în pronaos, totuși lipsa lui din bisericile analizate nu trebuie să mire, ea fiind justificată de înrudirea tematică a Acatistului cu aceste megalinare. Reprezentarea personajelor care participă la intonarea celor patru imnuri este de altfel conformă gândirii iconografice care imaginează cele 12 strofe „dogmatice” ale Acatistului în compoziții de tipul „Laudes”: dogma este revelată prin omagiul credincioșilor. În acest fel, semnificația celor patru scene conține, pe lângă atemporală mărturisire de credință, și coborârea în „actual”, ceea ce este încă o dovadă a atenției arhimandritului pentru acest aspect pastoral.

Dacă pentru modul de reprezentare a imnului „Cuvine-se cu adevărat...” arhimandritul Ioan s-a inspirat, probabil, din picturile comandate de episcopul Macarie pentru exonartexul de la Roman, în schimb ideea seriei imnologice mariale din timpane i-a fost sugerată, credem, de o altă biserică moldovenească, ce poartă amprenta gândirii aceluiași episcop Macarie: în nartexul de la Dobrovăț se află pe timpanele superioare reprezentări a patru imnuri

²⁸ Prezența arhimandritului Ioan la Cozia nu este dovedită decât la ctitorirea paraclisului de NE, ceea ce ar explica repetarea Axionului din pridvorul catholiconului. De asemenea la Govora intervenția sa este puțin probabilă, deși subtilitatea iconografiei intrării ar putea fi un argument pro. Pisania însă afirmă clar că pictura este datorată ieromonahului Paisie al Govorei; de asemenea, copierea conștiințioasă a picturii pronaosului de la Fedeleșoiu este greu de pus în seama unei personalități atât de complexe cum era arhimandritul Ioan care dovedește în cazul picturilor gândite de el, cu soluții iconografice variate și subtile, o cultură teologică și iconografică impresionantă.

²⁹ Amintim doar studiul cel mai recent, cel al Corinei Popa, *Un cărturar din Câmpulung de la sfârșitul secolului al XVII-lea*, în AT, I, 1991, pp. 13-15, care prezintă și avantajul unei bibliografii complete.

³⁰ C. Popa, *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi - realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea*, în SCIA, seria *Arta plastică*, XXX, 1986, p. 16 passim; A. Vasiliu, *Sensuri ale transparenței în iconografia brâncovenească. Schitul Sf.*

Apostoli - Hurezi, în SCIA, seria *Arta plastică*, XXXVII, 1990, p. 45 passim.

³¹ „Particularitatea neobișnuită a acestei picturi constă în seria cu scene din Minuni ce se desfășoară pe perețele de sud și nord (al naosului, n. n.): (Vindecarea orbului din naștere; Vindecarea slăbănogului; Vindecarea feciorului slujitorului domnesc; Vindecarea a doi îndrăciți; Vindecarea gârbovei; Pilda smochinului neroditor; Pilda lui Zahei; Femeia păcătoasă)”, în C. Popa, *Schitul Fedeleșoiu*, p. 28.

³² N. Steinhart, *Dăruind vei dobândi*, Baia Mare, 1992, p. 27 passim.

³³ Un caz aparte îl constituie pictura din paraclisul de la Mogoșoaia (1705), unde programul pronaosului se complică, imnurile mariale (Axion și Stihirea de Crăciun) fiind asociate aici cu pilde evanghelice și sinoade ecumenice.

³⁴ Pictura târzie (1770) a pridvorului bisericii Colțea prezintă în cele două timpane vestice imnurile „De tine se bucură...” spre Sud și probabil Stihirea de Crăciun spre Nord, cu aceeași schemă compozițională ca la Fedeleșoiu, Mogoșoaia, Surpatele, Govora.

mariale diferite³⁵, înrudite ca sens și tip de compoziție cu acelea din Țara Românească.

În discuția asupra surselor posibile trebuie amintită și pictura bisericii mănăstirii Ferapontov, unde „the artists have covered the interior and the entrance portal with score of images, all united by a single concept, namely the glorification of the Virgin: the entire scheme of decoration is in fact an ecstatic hymn to the glory of the Mother of God. Thus we find greatest prominence given to those compositions most intimately connected with her: the Acatistos of the Virgin, The Praise of Our Lady, In Thee Rejoiceth, The Virgin of Mercy (Pokrov)”³⁶.

Să mai menționăm, în același context, prezența la Hurezi a unor teme tipic rusești³⁷, neobișnuite în Țara Românească, dar regăsite în Moldova: Pocrovul, pe peretele estic al pridvorului paraclisului și Rugul aprins³⁸ din pridvorul mic al catholiconului, în varianta compozițională rusească.

Probabil totuși că aceste împrumuturi au fost mediate de Moldova, a cărei importanță de „model cultural” pentru Țara Românească nu a fost încă suficient pusă în valoare. Înclinăm să credem însă că dincolo de modelul Romanului și al Dobrovățului se afla, pentru arhimandritul Ioan de la Hurezi, un altul: personalitatea episcopului Macarie³⁹.

IOANA IANCOVESCU

NOTES SUR L'ICONOGRAPHIE DES HYMNES MARIALES DANS LA PEINTURE MURALE SOUS CONSTANTIN BRANCOVAN

RÉSUMÉ

L'étude présente les scènes des tympans des narthex de quelques églises de monastère de Valachie, peintes sous le règne de Constantin Brancovan (Fedeleșoiu 1702, Surpatele 1706, Govora 1711, Cozia 1711), dont l'iconographie est restée longtemps une énigme.

A Fedeleșoiu, le tympan Est représente le mégalaire de l'épiclese dédié à la Vierge dans la liturgie de St. Jean Chrysostome, nommé aussi *l'hymne Axion* („Il est digne en effet de te vénérer...”), plus précisément son deuxième vers („Celle qui es pour toujours bienheureuse et très pure et la Mère de notre Dieu”). Son modèle se trouve dans une série d'icônes russes des XVI^e-XVII^e siècles qui illustrent chacun des quatres vers de l'hymne dans les quatre carreaux du champ. Ce schéma est repris sur les quatres tympans supérieurs de l'exonarthex de la cathédrale de Roman (Moldavie, post 1550), qui a été probablement l'intermédiaire pour l'église valaque.

Sur le tympan Sud se trouve une image du *Stichiron de Noël* („Que t'offrirons nous, ô Christ...”) dans

une rédaction linéaire inhabituelle, qui comprend aux côtés de la Mère avec l'Enfant, conformément aux mots de l'hymne, les mages, les allégories de la Terre et du Désert, les bergers et deux moines.

Le tympan Ouest représente le mégalaire de l'épiclese de la liturgie de St. Basile („*Tu fais la joie de toute la créature...*”), similaire aux illustrations contemporaines des icônes ou des peintures murales grecques ou russes.

Sur le tympan Nord se trouve une image dont la composition est apparentée aux autres, avec la Mère et l'Enfant entourés d'apôtres, prophètes et mélodes. Les inscriptions des phylactères des ces derniers suggèrent l'identification avec le *tropaire de la lithie* – office célébré dans le narthex – („Celle qui as enfanté Dieu, Vierge, réjouis-toi, celle qui es pleine de grâce, Marie, le Seigneur est avec toi...”).

Si l'église de Govora reprend exactement les mêmes scènes, la peinture de Surpatele introduit des images nouvelles au Nord et à l'Est. Le tympan Nord contient une illustration de l'*Axion*, dans son

³⁵ C. Costea, *Narthexul Dobrovățului - dosar arheologic*, în *BMI*, LX, 1991, nr. 1, pp. 10-12. Sunt ilustrate cântările: „Apărătoarei Doamne...”, „Tot neamul pământesc...”, Pocrov (?; „Puterea cea de sus...?”), „De tine se bucură...”. Inscriptia de la baza calotei reproduce o variantă a rugăciunii „Născătoare de Dumnezeu, Fecioară...”, v. S. Ulea, *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue?*, în *RRH*, XXIII, 1984, nr. 4, p. 298, n. 4 și C. Costea, *op. cit.*, p. 10.

³⁶ V. Lazarev, *Old Russian...*, p. 199.

³⁷ C. Popa, (*Pictura...*, p. 28), punând în evidență împru-

muturile rusești vizibile la Hurezi, consideră că și Duminica tuturor sfinților din absida sudică a naosului catholiconului se datorează tot unui model rusesc sau kievean, legând-o de circulația tipăriturilor.

³⁸ Cf. cu o iconă de la Tretiakov, în V. I. Antonova, N. E. Mneva, *Katalog...*, II, cat. 623, pp. 207-208, fig. 75.

³⁹ Pentru inițiativele pastorale, culturale și politice ale episcopului Macarie al Romanului, vezi S. Ulea, *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, în *SCIA*, seria *Arta plastică*, XXXII, 1985, pp. 14-47.

troisième vers („Celle qui es plus pure que les chérubins et plus sainte, sans pareil, que les séraphins...”). Cette composition est également inspirée par le modèle russe repris à Roman.

Sur le tympan Est se trouve une représentation de la Pentecôte. L'ensemble iconographique du narthex, comprenant des hymnes mariales, ainsi que la composition inhabituelle de la scène, suggèrent le fait qu'il serait possible d'y voir plutôt une représentation de l'irmos qui remplace, dans la

liturgie de la fête, le mégalinaire habituel: „Réjouis-toi, Empératrice, Mère...”.

L'idée de présenter dans le narthex des hymnes mariales différentes est probablement empruntée de l'église de Dobrovăţ (Moldavie), peinte sous l'ordre du même fondateur de Roman: l'évêque Macarios, personnalité à part de la Moldavie du XVI^e siècle, qui a été, probablement, le véritable modèle pour le donateur des peintures de Fedeleşoiu et Surpatele: l'archimandrite Ioan du monastère Hurezi.

PAVEL CHIHAIA, *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească*, București, Editura Sf. Arhiepiscopii a Bucureștilor, 1993, 264 pagini, 6 ilustrații; rezumat în limba franceză.

Cartea reprezintă o re-editare a lucrării cu același titlu apărută în 1983 în Colecția istorică a Editurii Jon Dumitru din München. Față de forma originală, volumul de la București cuprinde 3 studii suplimentare, axate, evident, pe aceeași problematică și circumscriindu-se ariei de investigații și tipului de cercetare în domeniile istoriei artei și culturii medievale cărora Pavel Chihaia le-a consacrat cea mai mare parte din viață.

Bogatul *Cuprins* oferă cititorului 14 studii: 1. *Trei miniaturi din „Chronicon Pictum”*; 2. *Cetățile voievodului Mircea cel Bătrân*; 3. *Despre biserica domnească din Curtea de Argeș și confesiunea primilor voievozi ai Țării Românești* (text nou, față de versiunea München); 4. *Vlad Dracul voievod al Țării Românești și cavaler al ordinului Dragonului*; 5. *Stema de piatră a voievodului Radu cel Mare*; 6. *Despre pronaosul bisericii voievodului Neagoe Basarab din Curtea de Argeș* (text nou, față de versiunea München); 7. *Romanul „Varlaam și Ioasaf” în epoca voievodului Neagoe Basarab*; 8. *Cronica scrisă și cronica sculptată a voievodului Radu de la Afumați*; 9. *„Negru Vodă” creație cărturărească a epocii lui Radu de la Afumați* (text nou, față de versiunea München); 10. *Portaluri din Țara Românească în secolul al XVI-lea*; 11. *Tradiție și inovație în portalurile epocii lui Matei Basarab*; 12. *Sculptura casei Năstureilor din Herești*; 13. *Structura culturală în orașele Țării Românești*

la mijlocul secolului al XVII-lea; 14. *Modele ecumenice și modele voievodale în Țara Românească*.

Ideea *retipărării* a apărut datorită faptului că versiunea de la München (cu un tiraj de 400 exemplare) a avut, date fiind circumstanțele (autorul „fugise” din țară, deci lucrările nu puteau fi accesibile publicului), o circulație extrem de redusă în România, fiind cunoscută numai unui cerc foarte restrâns de prieteni și de cercetători, neintrând în bibliotecile publice, dar și pentru că autorul a dorit ca, în țara sa natală, de care îl leagă nenumărate fire, să îi fie cunoscute preocupările științifice, care, în condițiile exilului chiar, nu s-au schimbat. Dovada pentru acest interes constant, axat pe istoria medievală a Țării Românești, o constituie studiile realizate după apariția volumului de la München și incluse în cel în discuție, publicate inițial în *Buletinul Bibliotecii române din Feiburg (Germania)*, respectiv cel despre Biserica Domnească din Curtea de Argeș¹, cel despre pronaosul bisericii lui Neagoe Basarab din același oraș² și cel care reia problema apariției lui „Negru Vodă” în Cronica lui Radu de la Afumați³.

Simpla înșiruire a titlurilor de mai sus oferă limitele cronologice în care se înscriu studiile, de la începuturile statale în vremea lui Basarab I până în timpul lui Constantin Brâncoveanu, cu două accente majore, primul pus pe epoca Neagoe Basarab – Radu de la Afumați și cel de-al doilea pe cea acoperită de domnia lui Matei Basarab. Justificarea acestei opțiuni se află în multiplele legături cultural-spirituale și artistice descifrabile pe scara coborâtore a istoriei între domnitorul de la mijlocul veacului al XVII-lea și cel pe care acesta nu înceta a-l numi „strămoșul” său de la începutul secolului

¹ *Despre Biserica Domnească din Curtea de Argeș și confesiunea primilor voievozi ai Țării Românești*, în *Buletinul Bibliotecii Române*, Freiburg i. Br., XIV/XVIII – Serie nouă, 1987/1988, p. 103-140.

² *Despre pronaosul bisericii voievodului Neagoe Basarab*

din Curtea de Argeș, în *Buletinul Bibliotecii Române*, Freiburg i. Br., XV/XIX – Serie nouă, 1989, p. 123-146.

³ *„Negru Vodă” creație cărturărească a epocii lui Radu de la Afumați*, în *Buletinul Bibliotecii Române*, Freiburg i. Br., IX/XIII – Serie nouă, 1982, p. 235-248.

anterior și pe care îl considera un model, idei la care Pavel Chihaia revine ori de câte ori are prilejul⁴.

Principalul merit al cărții constă în încercarea de a descifra o anume continuitate, uneori ascunsă, implicită, a unor elemente de civilizație sau artă occidentală grefate pe tradiția răsăriteană dominantă a Țării Românești. Titlul celor două ediții – identic, până la repetarea copertii – transpune clar această idee. Tratarea însăși a problemei – leit-motivul subiacent al tuturor studiilor – nu capătă însă un caracter tezig, al demonstrației de dragul demonstrației. Uneori chiar ea pare a se pierde, ca de pildă în studiul polemic privitor la Negru Vodă și la apariția primei Cronici interne a Țării Românești, înglobat în acest volum numai pentru că se leagă, tematic vorbind, de unul deja existent.

Evident, nu poate fi analizat aici fiecare studiu, meritoriu nu numai pentru abordarea aspectelor artistice și culturale din perspectiva impactului Orient-Occident, dar și pentru numeroasele idei originale și sugestii ce pot lărgi cercetarea în viitor. Unele studii au mai fost publicate ca atare chiar în România, fapt nemenționat de autor, de exemplu *Sculptura casei Năstureilor din Herești*, apărut în *Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă*, 1976, nr. 2, p. 23-26, sub titlul *Udriște Năsturel și casele de la Herești*. În altele se reiterează teze deja susținute de autor în lucrări mai vechi, precum cele care îmbină analiza heraldică și cea de istoria artei pornind de la sculpturi arhitectonice în relație cu numismatica (*Vlad Dracul...*). Ambele situații exemplificate sunt, evident, curente în culegeri de studii de acest tip. Ele reflectă însă aici un anume stadiu al cercetării personale, cel dinaintea plecării autorului din țară. De aceea, bibliografia se oprește, în general, la anii 1977-1978, reeditarea neracordându-se la mai noile contribuții ale altor autori privitoare la problemele tratate. De asemenea, sărăcia materialului ilustrativ (numai 4 desene ilustrând deja bine cunoscutele steme ale lui Vlad Dracul și Neagoe Basarab de la mănăstirea Argeșului și rapelurile numismatice și heraldice pentru ele; un plan general al cercetărilor de la Curtea Domnească din Argeș, după N. Constantinescu, și un plan al pronaosului bisericii lui Neagoe din același oraș, toate deja arhicunoscute), explicabilă în volumul de la München, când autorul nu avea sursele iconografice absolut necesare susținerii tezelor sale, nu mai este cu totul

justificabilă în cazul reeditării de la București, lacuna efectivă de informație figurativă se răsfrânge negativ asupra lucrării. Dacă s-a putut insista atât asupra stemelor deja amintite, de ce stema de la Dealu, evident cunoscută, nu ar fi putut beneficia de același tratament, ori piatra de mormânt a lui Radu de la Afumați sau piesele, interesante, dar insuficient discutate (după părerea noastră) de la Herești? Iar aceasta cu atât mai mult cu cât tipologia portalelor de secol XVI sau a celor din vremea lui Matei Basarab, originală într-adevăr, ar fi câștigat dacă imaginea ar fi însoțit descrierea, oricât de fidelă și de detaliată, a pieselor.

Ca în toate lucrările sale, Pavel Chihaia nu se mulțumește cu abordarea problemelor – fie ele doar de istoria artei – numai cu argumente aparținând domeniului respectiv. Analiza aduce fapte, informații, relaționări din alte zone, creează punți solide sau aruncă numai provocări sferelor conexe sau chiar îndepărtate, reușind adesea să ofere tablouri complexe dar veridice pentru încadrarea culturală a unui anumit fenomen artistic. Este un merit, dar și o primejdie, fie prin diluarea în generalități a faptului nou și a ideii originale, fie prin redundanța argumentației specifice, când ajunge să se rarefieză întregul. Este cazul ultimelor două studii, cu un punct de pornire programatic plasat în analizele interdisciplinare și cu vădită intenție integratoare la nivelul analizei mentalităților, dar – prin forța împrejurărilor – văduvite de informația mai nouă privitoare, de pildă, la atât de controversata problemă a genezei orașelor din spațiul extracarpatic, cu opinii mai variate și mai nuanțate astăzi, sau la circulația cărții între diversele medii sociale, la domniile lui Matei Basarab și Constantin Brâncoveanu, la momentele și modalitățile racordării artei din Țara Românească la stilurile și „modele” occidentale la sfârșitul secolului al XVI-lea și în tot veacul al XVII-lea etc.

Unele studii au o notă mai aparte, ele fiind și cele care se racordează direct și imediat realității științifice din România din anii 1980-1986, fapt ce pare a veni în sprijinul ideii că autorul nu era total rupt de ceea ce se petrecea în țară, primind lucrările mai importante care apăreau, dar evident nu pe toate, lipsindu-i însă și unele instrumente de lucru de bază. Este cazul celor două studii apărute în 1982 și respectiv 1989 în *Buletinul Bibliotecii Române* din Freiburg, amintite și mai sus, referitoare la Biserica

⁴ Pavel Chihaia, *De la „Negru Vodă” la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc*, București, 1976 – în principal studiile despre cronistica

din vremea lui Matei Basarab; Idem, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, passim.

Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș în relație cu confesiunea primilor voievozi munteni și respectiv la *Cronica* lui Radu de la Afumați. Prima este o luare de poziție față de cartea lui Daniel Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*⁵, iar cea de a doua un comentariu la studiul lui Nicolae Stoicescu, „*Descălecat*” sau *întemeiere? O veche preocupare a istoriografiei românești. Legendă și adevăr istoric*⁶. Caracterul lor acuzat polemic nu poate scăpa atenției cititorului. Fără a intra în discutarea argumentelor și contraargumentelor, sau – și mai dificil, a accepta una dintre opinii – demers care depășește cu mult cadrul acestei prezentări, trebuie remarcat însă că, pentru primul dintre studii cel puțin, metodologic, ar fi fost mai utilă o reîntoarcere la izvoare și o posibilă interpretare a lor, nu de pe altă poziție, ci cu alte argumente (în cazul în speță al discuției pe teme confesionale), iar în ceea ce privește componenta istoric-arheologico-artistică, beneficiind de mai multe observații pertinente vizând situații și interpretări, ea ar merita o discuție mai puțin pătimasă, tocmai pentru că obiectul său îl constituie monumentul de căpătâi al istoriei arhitecturii și picturii murale din Țării Românești. Al doilea studiu polemic, axat pe prima *Cronică* a Țara Românească, căreia Pavel Chihaia i-a consacrat o jumătate din volumul *De la „Negru Vodă” la Neagoe Basarab*⁷, depășește, cum am spus deja, nu doar cadrele istoriei de artă, dar chiar și tematica volumului în discuție, confruntarea de idei și de argumente – în problema atât de delicată încă a „descălecatului” – rămânând, credem, mai bine în seama istoricilor.

În câmpul încă foarte sărac al istoriei de artă românești din ultimii cinci ani, cartea lui Pavel Chihaia readuce în discuție numeroase probleme interesante, de istoria artei sau din sfera interdisciplinarității (arheologie, istorie, heraldică, diplomatică, numismatică, istorie literară și critică de text) și a mentalităților, este un prilej de meditație și o sursă de idei care se pot dovedi fertile pentru mergerea înainte a domeniului.

TEREZA SINIGALIA

⁵ Daniel Barbu, *Pictura murală din secolul al XIV-lea în Țara Românească*, București, 1986 – Cap. *Pictură și societate în Țara Românească în veacul al XIV-lea*, p. 9-29, cuprinzând întreaga discuție prilejuită de analiza și datarea ansamblului mural de la biserica Sf. Nicolae „Domnesc” din Curtea de Argeș; și cap. *Dosar Arheologic. A. Biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș*, p. 36-38.

IOANA CRISTACHE-PANAIT, *Arhitectura de lemn din Transilvania. I. Județele Alba, Mureș și Harghita*, Editura Museion, București, 1993, 208 pagini, 63 ilustrații alb-negru hors texte, 112 planșe desenate în text.

Noua carte a Ioanei Cristache-Panait îmbogățește, prin informație scrisă și desenată, precedentă sa lucrare, acoperind, geografic, istoric și tematic, aceeași arie a celor trei județe aparținătoare jurisdicției eclesiastice a Episcopiei Ortodoxe de Alba Iulia*.

Arhitectura populară a lemnului – domeniul său predilect de cercetare – îi prilejuește de fiecare dată atât satisfacția descoperirii de noi edificii, răspândite prin cele mai îndepărtate cătune și văi, pe cea a regăsirii unor semnalate cu mult timp în urmă de alți cercetători, acum atinse de vreme și de nepăsarea oamenilor și a căror actuală consemnare se constituie, poate, în ultima dovadă a existenței lor, dar și bucuria descifrării, în casa simplă, adesea umilă, a măturiei gustului, măsurii, armoniei și aplecării către frumos a țăranului meșter făuritor de case. Pentru că, de această dată, casa de lemn face obiectul principal al cărții. Casa însă nu este singură. Văzută în mediul ei construit firească, atât cât s-a mai păstrat, în vecinătatea porții adesea monumentale și a șurei și ea gândită cu o expresivă volumetrie, casa se înrudește, prin material și frecvent prin tehnicile și motivele de decorare, cu arhitectura bisericilor din aceleași localități sau zone, ambele categorii cu probabilitate ieșite din mâinile acelorași artizani și măturii ale unei unități de gândire și viziune despre lume ce marchează peste veacuri spiritualitatea poporului român.

Cartea reia structura celei din 1987, sub forma unui *repertoriu*, urmând aceeași împărțire pe județe, comune și sate (chiar „crânguri” pentru localitățile răsfirate ale Apusenilor). Deși fiecare mare capitol – reprezentat de câte un județ – nu are o introducere generală proprie, în *Cuvântul înainte*, cele 3 forme administrative se bucură de o tratare separată, acoperind referințe sumare geografice și istorice și încercând să surprindă specificul zonal al spațiului

⁶ În volumul colectiv *Constituirea statelor feudale românești*, București, 1980, p. 97-164.

⁷ V. supra, nota 4.

* Dr. Ioana Cristache-Panait, *Biserici de lemn, monumente istorice din Episcopia Alba Iuliei, măturii de continuitate și creație românească*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Alba Iuliei, Alba Iulia, 1987.

de locuit și caracteristicile celui sacru, ca și elementele de unitate pentru întregul areal românesc.

Rezultat al unei cercetări de teren intense și aplicate, al unor observații îndelungi atât pentru descoperirea acestei arhitecturi rămase încă *in situ*, dar și a exemplarelor transportate, în vederea conservării și a păstrării cât mai mult posibil, în muzee etnografice în aer liber, și al coroborării cu informația bibliografică, atâta câtă există, adesea puțin numeroasă, nesemnificativă sau generalizatoare, lucrarea Ioanei Cristache-Panait aduce noul și restructurarea cunoștințelor mai vechi, necesare și tipice pentru un repertoriu, fie el chiar și selectiv, concizia – uneori chiar laconismul – în prezentarea informației. Fără a fi clar anunțate criteriile selecției în vederea introducerii în acest *repertoriu*, acestea ar putea fi: *vechimea* – atestată prin inscripții sau dedusă din analogii tipologice și tehnice (metodă ce, uneori, poate să nu dea rezultatul scontat, cunoscut fiind tradiționalismul mediului țăranesc și reluarea vreme îndelungată a acelorași procedee, ceea ce ar putea favoriza antedatarea unor construcții); *representativitatea pentru o anumită tipologie spațială și planimetrică* – văzută prin prisma unei evoluții formal-funcționale, constatative și nu explicată cauzal sau conjunctural; *valoarea de unicat* sau, dimpotrivă, *apartenența* – cu *valoare de exemplaritate* – pentru o categorie larg răspândită de forme constructive sau decorative, locale, zonale ori general românești; *excepția* reprezentată de o lucrare considerată mai originală, mai valoroasă, beneficiind de posibilitatea atribuirii certe unui meșter anume (inscripții); *relaționarea* cu personalități, evenimente sau împrejurări istorice; *calitatea artistică*, văzută mai cu seamă la nivelul decorului și mult mai puțin în zona volumetriei, proporțiilor, ritmurilor.

Aceleași criterii funcționează și în cazul analizării celor câteva zeci de biserici, mărturii încă trainice ale unei arhitecturi cândva mult mai bine reprezentată și, cu siguranță, mai caracteristică zonelor bogate în păduri ale plaiurilor transilvane. Se adaugă aici, pentru că obiectivele se pretează la aceasta, menționarea picturilor parietale, uneori a iconostaselor sau a icoanelor mobile și, în relație cu ele – prezența unor meșteri (semnați sau numai bănuși), restaurările și transformările în timp.

Ca și pentru case, sunt importante mențiunile ce indică statutul de obiective propuse a figura în *Listele oficiale de monumente istorice*, acțiune benefică, al cărei rezultat practic ar fi intrarea edificiilor – mai

cu seamă a celor civile – sub protecția legii, fapt ce ar atrage după sine conservarea și ferirea de demolări intempestive. Din acest punct de vedere, cartea Ioanei Cristache-Panait este și un util instrument de lucru. Din nefericire, așa cum singură spune cu durere, pentru multe case și chiar biserici, ea reprezintă însă *ultima mărturie documentară a existenței lor fizice*. Tristețea acestei realități umbrește bucuria pe care orice carte e menită să ne-o aducă și sporește responsabilitatea celor chemați să apere aceste valori ale trecutului în beneficiul spiritual al prezentului și al viitorului, căci fără ele vom fi mai săraci.

TEREZA SINIGALIA

Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Argeș (sec. XIV–1848). Cu o introducere, indicații bibliografice, repertoriu cronologic, note explicative, anexe și indici de Constantin Bălan (București, Editura Academiei Române, 1994).

După aproape 30 de ani de întrerupere, un nou volum din seria *corpus*-ului inițiat de cercetătorii Institutului de Istorie „Nicolae Iorga”, *Inscripțiile medievale și din epoca modernă a României (sec. XIV–1848)* cunoaște lumina tiparului la Editura Academiei. După un prim tom cuprinzând inscripțiile din orașul București¹ este rândul celor aproape 1200 de inscripții culese din județul istoric Argeș să fie integrate circuitului științific. Meritul alcătuirii acestui impresionant repertoriu îi revine domnului Constantin Bălan, care în urma a numeroase campanii de teren (într-o primă etapă colaborând cu dl. Haralambie Chircă) a adunat materialele epigrafice.

Repertoriul inscripțiilor argeșene constituie în primul rând un instrument de lucru de maximă utilitate pentru istorici – aceasta cu atât mai mult cu cât rigoarea cu care este alcătuit îl recomandă ca pe un document de referință. El este însă cu atât mai util cu cât baza documentară a cercetării românești este încă, din păcate, lacunară, în lipsa unui sistem repertorial complet în toate domeniile anexe ale cercetării istorice. Aducând în atenția cercetătorilor inscripțiile de pe teritoriul vechiului județ Argeș (incluzând și zona dintre Topolog și Olt, azi în județul Vâlcea), volumul redă circuitului științific informații prețioase din una dintre cele mai bogate și

¹ *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București, I, 1395-1800*, București, 1965. Volumul este realizat de Alexandru

Eliaș (redactor responsabil), Constantin Bălan, Haralambie Chircă, Olimpia Diaconescu.

mai interesante zone ale țării, marcată de existența aici a reședinței domnești de la Curtea de Argeș și, mai târziu, a Episcopiei Argeșului.

Dincolo însă de informația strict documentară, repertoriul se dovedește a fi un martor indirect al „civilizației scrisului”, în care consemnarea lapidară și *ex-voto*-ul vădesc dimensiunile importanței acordate însemnării. El reprezintă în același timp o sensibilă înregistrare a „semnelor timpului”: înmulțirea inscripțiilor personale, renunțarea la anonimat și prezența tot mai frecventă a semnăturii meșterilor (Nr. 346: „*Să să știe că am scris eu, Marin*” – către 1786, la biserica Cuvioasa Paraschiva-Drăganu), intervențiile din ce în ce mai numeroase ale categoriilor sociale noi și, nu în ultimul rând, impunerea treptată a limbii române se desprind ușor din analiza inscripțiilor consemnate pe parcursul a cinci secole și jumătate. Disproporția dintre cele 16 inscripții din ultimii 50 de ani ai secolului al XIV-lea și cele peste 400 înregistrate în primii 50 de ani ai secolului al XIX-lea nu este, desigur, datorată exclusiv vicisitudinilor istoriei. Răspândirea învățăturii, dar și o anume tendință de afirmare individuală care transgresează treptat limitele pioasei pomeniri (Nr. 78: „*Să să știe di când au venit Radu grămaticu...*” – ante 1689, la biserica Înălțarea Domnului – Brădet) prevestesc începuturile constituirii societății moderne, structurată pe alte criterii decât cea medievală (Nr. 617: „*Tudorū, săra-ce copile, ce-o să te mai dau de părū; leat 7284*” – 1796-1797, la biserica Sf. Voievozi – Ruda).

Este mai mult decât semnificativ faptul că marea majoritate a inscripțiilor sunt legate de Biserică, direct sau indirect, chiar și atunci când oferă informații din lumea laică (Nr. 625: „*Să să știe că domnul den țară au scos văcăritulu și au luat tot; și au venitū soli de la Împărății și i-au tăiatū capū; ghenarie 2, 1799.*” – la biserica Sf. Voievozi – Ruda; nr. 18: „*1800. Un mitof de zid, o moară, o cârciumă pentru vin și o fașă pântre Bunești, de doozeci de stânjni latu, și liungu, trece râu până în Dialu Oii; au Pavel titoru, cu blagoslovenia sfinții sale, episcopu Iosif.*” „*Să să știe că moșia este dată monastirii, din râu la apus, în Lacu Zgurli și latu, din cursu Ruginoasii până în Marca, șaptezeci de stânjni*” – pe masa altarului bisericii Intrarea în biserică – Bădiceni). De altfel inscripțiile sunt în general de danie sau de pomenire – ceea ce, în fond, se reduce la același lucru – dar cu timpul conținutul lor se îmbogățește (Nr. 133: „*Cum îți este numele, fiule?*” „- *De mă întrebași (sic!) părinte, Ioan îmi este numele*” – 1822-1825, la biserica Sf. Nicolae –

Ciofrângenii). Biserica este nu numai inițiatoarea școlilor de grămatici (Curtea de Argeș, Ruda), dar și, mai ales, sistemul de referință al gândirii omului medieval.

Atât volumul mare de inscripții culese, cât și problemele pe care le ridică redarea lor sistematică au făcut necesare o serie de convenții, parte din ele instituite deja din primul volum al *corpus*-ului *Inscripțiilor medievale*. Astfel este, în primul rând, criteriul topografic adoptat pentru culegerea și editarea inscripțiilor, criteriu urmat de altfel în majoritatea *corpus*-urilor de inscripții editate în întreaga lume. În cadrul fondurilor, prezentate alfabetic, inscripțiile sunt grupate sistematic, pe categorii de obiecte, apoi cronologic, criteriu perfect funcțional în cazul colecțiilor muzeale complexe.

Spre deosebire de primul volum, în cel de față este inclusă și o listă de 52 de inscripții provenite din județul Argeș, dar aflate azi în afara perimetrului său, listă a cărei prezență sugerează perceperea județului Argeș ca o entitate. Dacă în momentul de față această listă nu poate fi exhaustivă, ea se va întregi, cu siguranță, în momentul în care *corpus*-ul va fi terminat, materialul perfect computerizabil permițând extragerea de informații pe criterii diverse.

Deși depășește interesul istoric, anexa I, cuprinzând câteva formule de cult, rugăciuni ce preced unele inscripții, se poate constitui – în completarea erminiilor – într-un util instrument de lucru care însă, pentru a deveni operabil, trebuie urmărit la fiecare nouă culegere de inscripții.

Deși scopul lucrării nu este în primul rând epigrafic, ci acela de a pune la dispoziția istoricilor informația cuprinsă în inscripțiile medievale, repertoriul este alcătuit cu strictă rigoare, în dorința de a reda fidel însemnările, inclusiv cu toate obscuritățile textului, intervențiile de tip interpretativ obligatorii fiind semnalate ca atare. Tradiția îndelungată pe care o are în România cercetarea inscripțiilor medievale – după cum o arată dl. Bălan în prefața volumului – a făcut ca o parte din aceste inscripții să fi fost deja publicate, în special cele de la Curtea de Argeș, dar nu totdeauna într-o redactare corectă și completă. Aceasta a impus un considerabil efort de colaționare, verificare sau corectare a informației furnizate de referințele bibliografice, efort care se desprinde din notele și bibliografia ce însoțesc fiecare inscripție.

Utilitatea acestui volum, sporită de redarea sistematică și riguroasă a informației, va constitui, sperăm, un argument major pentru continuarea

editării *corpus*-ului *Inscripțiilor medievale*, prin publicarea materialelor deja culese de d-nii Constantin Bălan și Haralambie Chircă din alte județe ale Munteniei și Olteniei, ca și prin extinderea acestei cercetări în celelalte zone ale țării.

IOANA IANCOVESCU

MARIANA VIDA, *Theodor Aman, gravor*, seria Pictori-gravori români, Ministerul Culturii, Muzeul Național de Artă, București, 1993.

Asemenea oricărui întemeietor, Theodor Aman s-a bucurat, atât din partea contemporanilor, cât și din aceea a posterității, de o atenție specială. Dar deși bibliografia sa este vastă, cuprinzând toate formele receptării critice și istorice – de la mărunta notă gazetărească și până la studiul amplu și monografia generală –, cercetarea mai poate oferi perspective neexperimentate încă asupra înțelegerii operei sale. © investigație de acest fel, remarcabilă prin meticulozitate, prin capacitatea de comprehensiune și disponibilitatea de comunicare,



Theodor Aman, *Autoportret*, acvaforte, Stadiul II, Muzeul Național de Artă, Coperta Catalogului.

prin finețea analizelor și a interpretărilor, oferă catalogul critic *Theodor Aman – gravor*, realizat de către Mariana Vida. Apărut sub egida Muzeului Național de Artă și cu sprijinul Ministerului Culturii, catalogul este primul episod al unui vast proiect de prezentare critică a unor artiști români, proiect datorat dlui Theodor Enescu, director pe atunci al Muzeului. Dintr-un anumit punct de vedere, între statutul de gravor al lui Aman și natura catalogului există o ciudată simetrie: deși a fost precedat de Stahi, T. Aman poate fi socotit, prin interesul special acordat gravurii, prin profesionalismul și bogăția operei gravate, ca deschizător al seriei pictorilor-gravori din arta românească. Tot așa catalogul Marianei Vida s-ar putea considera primul catalog critic dedicat unui pictor-gravor, publicat sub formă de carte (catalogul critic *Opera de gravor a lui Nicolae Vermont*, semnat de Theodor Enescu și publicat acum treizeci de ani, SCIA, tom 12/1965, 1, pp. 175-318, a rămas doar în paginile revistei). Dacă în alte culturi, și nu neapărat occidentale, dar care n-au suferit în aceeași măsură tentativa de asasinat la care a fost supusă cultura noastră de către comunism, aceste lucrări sunt fapte curente și obișnuite instrumente de lucru, la noi ele constituie încă opere de pionierat. Neavând, în afară de lucrarea lui Theodor Enescu, altele din aceeași categorie la care să se raporteze, Mariana Vida își fixează ca punct de pornire, asumat și mărturisit, monumentală lucrare a lui Loys Delteil, *Le peintre-graveur (XIX^e-XX^e siècles)*, I-IX.

Fixându-și cadrul teoretic și criteriile de investigație la nivelul cercetării actuale, autoarea îl supune pe Aman unei foarte atente radiografii care scoate în evidență elementele constitutive ale personalității sale, definitorii nu numai pentru gravură, ci și pentru arta sa în general. Lăsând la o parte nota asupra ediției, lista de abrevieri, bibliografia selectivă și indicele de titluri, componente absolut obligatorii în orice întreprindere de acest fel, lucrarea are două mari secțiuni care se justifică și se susțin reciproc: *introducerea* istorică și teoretică și *catalogul* propriu-zis. *Introducerea* reprezintă mai mult decât un simplu contact preliminar cu materialul iconografic și explicativ care urmează, ea este, de fapt, un studiu minuțios, cu o densitate de informații și de idei care depășește, paradoxal, întinderea sa fizică pe un anumit spațiu tipografic. În prim-planul lui se găsește, în mod firesc, activitatea de gravor a lui Aman, dar prezentarea acesteia nu este nici o clipă izolată, ruptă de contextul operei în ansamblu, de contextul istoric sau de cel geografic. Gravura este

privită, cu specificul ei tehnic și de limbaj, ca o componentă bine individualizată a unei opere generoase, a unei conștiințe artistice fără inhibiții provinciale și perfect sincrone cu timpul în care s-a manifestat. De la atenția acordată materialelor – alegerea plăcilor și a hârtiei (de o excelentă calitate), pregătirea lor și mai ales valorificarea în diversele faze ale imprimării, uneori în celebre ateliere pariziene – și până la grija selectării temelor și a subiectelor, Theodor Aman este privit ca un adevărat profesionist în tehnica și arta gravurii, riguros și exigent, care nu caută aici doar un prilej de divertisment sau un simplu spațiu experimental. Plecând de la aceste observații, care dovedesc o cunoaștere temeinică a problemelor gravurii, autoarea avansează ipoteza unui studiu sistematic al artistului într-un atelier de specialitate. Între posibilități inițiatori în tehnica de acvaforte este identificat Félix Bracquemond, la care Aman ar fi putut ajunge prin intermediul unui prieten comun, poetul George Crețeanu. Iar relația cu editorul Cadart și apartenența la Societatea acvafortiștilor din Paris nu fac decât să-i confirme profunzimea interesului pentru gravură, acceptat ca atare în cercurile specializate, și îndreptățesc implicit importanța pe care Mariana Vida o acordă acestei activități. Odată stabilite coordonatele, urmează privirea în adâncime, detalierea unor registre tematice, analizele de stil, stabilirea filiațiilor, atât în ceea ce privește natura imaginarului, cât și aceea a reprezentării. Lucrările sunt evaluate separat, ordonate după specificul lor, clasificate cronologic, disociate în funcție de sursă și, în cele din urmă, încadrate în serii tipologice. Aceste detalieri se regăsesc în cea de-a doua parte a lucrării și anume în Catalogul propriu-zis. Gravurile repertoriate aici sunt împărțite în trei mari secțiuni: 1. *gravuri originale*, 2. *gravuri de interpretare după propriile picturi* și 3. *gravuri de interpretare după artiști străini*. Chiar dacă gravurile din grupa a doua și a treia trimit la surse preexistente, ele nu sunt

simple translări dintr-o tehnică în alta și dintr-un limbaj în altul, nu reproduc, ci *interpretează* sursele, finalitatea lor fiind una artistică în sensul strict al cuvântului și nu una de simplă colportare a operelor inițiale. Integrându-se organic în structura operei sale, aceste gravuri identifică mai exact interesele artistului și individualizează relațiile speciale pe care el le-a stabilit cu arta proprie și cu arta în general. Ele construiesc o lume și descriu un bogat spectacol imaginar. Natura și cultura, notația realistă, peisajul fictiv și scena exotică, portretul, scena de gen și cea istorică, imaginea statică sau animată, festivă sau convențională, spațiul rural și cel pitoresc se intersectează și definesc un univers vizual de o mare complexitate, cu nivele multiple, în care un anumit orizont de așteptare al momentului se întâlnește fertil cu simțul de observație al artistului și cu puterea sa fabulatorie.

Deși Catalogul nu cuprinde decât gravurile și plăcile din instituțiile și colecțiile bucureștene, imaginea lui Aman ca gravor și-a găsit aici o reprezentare completă, nuanțată, bogată în informații și în detalii. Chiar dacă vor mai apărea și alte lucrări, inedite sau din tiraje deja cunoscute, chestiunile de fond rămân neschimbate. Catalogul s-ar putea eventual completa, dar acest lucru va avea o simplă relevanță statistică, fără să-i atingă structura ori să-i altereze perspectiva. El rămâne o contribuție majoră într-un domeniu, cel al cercetării de bază, care în istoriografia noastră de artă este încă destul de sărac. Limpezimea prezentării și acuratețea redactării nu fac decât să se adauge calităților deja semnalate. Dacă și condițiile grafice ar fi fost pe măsura profesionalismului și a seriozității conținutului și dacă un rezumat măcar într-o singură limbă străină i-ar fi completat sumarul, lucrarea Marianei Vida avea toate șansele să fie una exemplară.

PAVEL ȘUȘARĂ

SESIUNEA DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE „ARTA ÎN SPAȚIUL SPIRITUAL ROMÂNESC” – BUCUREȘTI, 25-26 MAI 1993 (SECȚIA ARHITECTURĂ ȘI ARTĂ PLASTICĂ*)

Schimbările de informație științifică între cercetătorii institutelor de Istoria Artei de la Chișinău și București, care au debutat prin sesiunea de comunicări de la Chișinău, din octombrie 1992¹, au continuat în zilele de 25-26 mai 1993, la Institutul de Istoria Artei din București, sub genericul „Arta în spațiul spiritual românesc”.

Intervențiile istoricilor de artă au fost mai puțin numeroase decât în anul precedent, dar au acoperit o tematică variată: arhitectură populară, evoluție urbanistică, arhitectură medievală românească, artă modernă și contemporană.

În comunicarea *Casa țărănească, geneză și tipologie*, Valeriu Lupașcu (Chișinău) analizează principalele probleme care privesc studiul arhitecturii populare din Basarabia: materialele și tehnologia de construcție a casei țărănești din lemn; apelarea la două scheme planimetrice (cu una și cu două deschideri); articularea spațiului exterior al casei țărănești prin folosirea prispei (pe cel mult trei laturi) sau a foișorului, de regulă decorate cu elemente de plastică tradițională din arealul românesc. În încheiere, Valeriu Lupașcu propune completarea Muzeului Satului din București cu exemplare aduse din spațiul basarabean, în locul organizării unui Muzeu al Satului la Chișinău.

Continuând studiul evoluțiilor urbanistice început cu Soroca și Cetatea Albă (în sesiunea de la Chișinău, 1992), Mariana Slapac își îndreaptă atenția de astă dată asupra orașului Chilia (*Considerații noi privind evoluția centrului orașului Chilia. Aspecte urbanistice și arhitecturale*). Autoarea consideră că Cetatea Chilia s-a dezvoltat pe locul orașului antic Achileia (sec. VI î.Hs.). În sec. XIII, castelul fortifi-

cat situat în dreptul centrului antic a făcut parte din sistemul periferic de apărare al Imperiului Bizantin. După ocupația genoveză din sec. XIV, în timpul lui Ștefan cel Mare începe zidirea Cetății Chilia (1479), cu reședință domnească, biserică și centru comercial. Biserica *Sf. Nicolae*, care datează din epoca lui Vasile Lupu, a fost dărâmată în anii '50 ai veacului nostru. În sec. XVIII, Chilia, populată în majoritate de turci și armeni, avea o structură urbană ușor asimetrică, cu trasee rectilinii față de malul Mării Negre.

În comunicarea *Situația bisericilor din Basarabia oglindită în bibliografie*, Tereza Sinigalia (București) constată că referințele bibliografice privind acest domeniu al artei medievale românești sunt insuficiente: *Pamiatniki iskusstva Sovetskovo Soiuzu, Ukraina i Moldavia*, Moskva, 1982, Pavel Bălan, *Poliptic moldav*, Chișinău, 1985 și Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974 (care inserează în ansamblul monumentelor moldovenești pe cele din Basarabia, la nivelul diviziunii administrative interbelice). Autoarea menționează că majoritatea bisericilor de lemn din sec. XVIII au fost înlocuite în sec. XIX cu construcții de zidărie și piatră, caracteristice stilului rusesc, astfel încât, se constată, puține biserici din Basarabia, datând din secolele XVII și XVIII, și-au păstrat forma originală (Orhei, Căușeni).

Într-un alt spațiu românesc – vestul Olteniei – se situează obiectul cercetărilor Ioanei Cristache-Panait (București): *Rezultate ale artei lemnului din Gorj, confirmare a rolului cercetării de teren*. După menționarea unor monumente dispărute (ex.

* Comunicările de muzicologie, teatrologie și filmologie sunt recenzate în SCIA seria *Teatru, muzică, cinematografie*, XLI, 1994.

¹ Vezi M. I. Sabados, *Sesiunea de comunicări științifice „Destin istoric și conștiință artistică națională” – Chișinău, octombrie 1992*, în SCIA seria *Artă plastică*, XL, 1993, p. 102-104.

Jupânești) se analizează unele caracteristici planimetrice și de elevație ale bisericilor de lemn din zona Gorjului: planul dreptunghiular cu absida altarului decroșată, poligonală, dar și simplă, arhaică, cu unghiul în ax; separarea clopotniței de biserică și construirea ei pe principiul culelor (pe două nivele). Autoarea semnalează totodată tâmpile și icoane din secolele XVII-XIX (ex. Schela Vlădoi, Topești, Fărcășești, Ursoaia), precum și meșteri zugravi care au lucrat în această perioadă în ținutul Gorjului (ca Grigorie care a pictat la Crasna, Diac Mihail, zugravul de la Larga Mușatești, Gheorghe de pe Valea Motrului și Constantin de la Bercești).

Comunicarea lui Cristian-Robert Velescu (București), *Constantin Brâncuși: Muza adormită, Cocoșul și iconografia Misterelor*, cercetează în continuare, pe linia studiilor consacrate de autor operei brâncușiene, filonul esoteric ce caracterizează creația sculptorului român. De astă dată, C. Velescu observă că trei termeni ai iconografiei misterice eleusine – muza, somnul și elementul acvatic – sunt prelucrați de Brâncuși pe parcursul întregii opere, dovadă în acest sens stând lucrările *Muza adormită* și *Cocoșul*, opere reunite de sculptor într-un „grup mobil” (sintagmă aparținând lui Brâncuși). O dovadă în acest sens o constituie fotografia ce reprezintă *Muza adormită*, în care elementul acvatic este

sugerat prin striațiuni anume aplicate pe clișeu, de către artist.

Alexandra Titu (București) analizează, în comunicarea *Acțiuni de tip happening și performance în arta românească contemporană*, activitățile experimentale ale artiștilor anilor „’90, ca modalitate de ieșire din „estetica” totalitarismului. Dacă în anii ’80 distanțarea de politic se vedea soluția supraviețuirii spirituale, prin întoarcerea artistului spre sine și transcenderea realității, arta anilor ’90 se reorientează spre politic, ca realitate supusă experimentului. Activitățile artistice – happening și performance – repun în discuție problema spațiului, iar artiștii coboară în stradă, articulându-și „meditația” în funcție de acest spațiu vital. Comunicarea Alexandrei Titu a fost completată și argumentată de filme proiectate la sediul UAP, prezentând acțiuni de tip happening și performance create de Paul Neagu (Germania), de artiști în cadrul Festivalului Intermedia de la Timișoara, edițiile 1990-1991-1992, precum și acțiuni ale grupului Sub-Real din București.

Sesiunea de comunicări a cercetătorilor de la București și Chișinău s-a încheiat cu o excursie (27 mai) la Sinaia, unde au fost vizitate Mănăstirea ctitorită de spătarul Mihai Cantacuzino și Castelul Peleş.

MARINA ILEANA SABADOS

SIMPOZIONUL NAȚIONAL DE ISTORIA ARTEI – CLUJ NAPOCA 7–10 OCTOMBRIE 1993

Simpozionul organizat de Institutul de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca, în colaborare cu Siebenbürgisch-Sächsisches Kulturrat E. V. și Muzeul Național de Artă Cluj-Napoca, a întrunit un mare număr de istorici de artă, arheologi și arhitecți, care și-au expus comunicările în trei secțiuni: *Unitate și diversitate în arta țărilor române, Arheologie și artă și Cercetări privind patrimoniul cultural săsesc din Transilvania* (secțiune la care au participat și istorici de artă din Germania).

Această cronică se ocupă de lucrările primei secțiuni, rezervate cercetărilor de istoria artei medievale românești (majoritatea intervențiilor) și europene.

Dr. Eugenia Greceanu (București), *Din nou despre biserica din Gurasada (jud. Hunedoara)* și dr. Kovacs Andras (Cluj), *Biserica evanghelică din Bistrița. Etapele construirii în perioada goticului târziu*, repun în discuție, pe baza noilor cercetări, fazele de construcție ale unor binecunoscute

monumente de arhitectură din Transilvania. Ipoteza de datare a bisericii de la Gurasada, propusă de E. Greceanu pentru evul mediu timpuriu se apropie de cea a arheologilor Radu Popa și Ion Chicideanu (*SCIVA*, 1984, 33, nr. 1, p. 54-67). În cazul bisericii evanghelice din Bistrița, comunicarea se referă la fațada de vest, consemnându-se terminarea turnului în 1510, apoi o fază de construcție anterioară fațadei actuale, din 1510-1530 și, în sfârșit, ultima etapă, o fază omogenă, în care lucrările s-au desfășurat sub comanda lui Petrus Italus da Lugano.

Dr. arh. Cristian Moisescu (București) analizează, în intervenția *O particularitate în boltirea monumentelor istorice, expresie a unității spirituale românești de-a lungul evului mediu*, impactul pe care l-a avut sistemul de boltire pe arce piezișe, caracteristic arhitecturii moldovenești, asupra arhitecturii munte-nești din sec. XVII (vezi biserica Stelea-Târgoviște) și, pe această filieră, asupra arhitecturii din sudul Transilvaniei (ex. Făgăraș).

Comunicările lui Sorin Sebastian Duicu (București), *Egumenul Visarion, co-ctitor al bisericii fostei Mănăstiri Cotroceni?*, și a Terezei Sinigalia (București), *Mănăstirea Bistrița (Vâlcea), un monument uitat*, pun în discuție noi ipoteze referitoare la monumente dispărute, înlocuite de construcții târzii. În primul caz, se pune sub semnul îndoielii pretenția afirmată, în tabloul votiv, de Visarion, al XXII-lea egumen al Mănăstirii Cotroceni (1798-1815) de a fi reconstruit din temelie biserica lui Șerban Cantacuzino, considerându-se că lucrările de construcție din 1806 au înglobat elemente arhitectonice ale bisericii originale. În ceea ce privește Mănăstirea Bistrița din Vâlcea, se ajunge la concluzia că biserica veche a Craioveștilor, deși ruinată, ar fi putut fi salvată, dacă noii ctitori Gheorghe Bibescu și Barbu Stirbey nu ar fi cedat gustului epocii (mijlocul sec. XIX), preferând o construcție nouă. De asemenea, T. Sinigalia propune ipoteza conform căreia construcția Mănăstirii Bistrița, prezentată într-un desen de Weiss (sec. XVIII), semnalat anterior de autoare, ar reproduce arhitectura bisericii reconstruite de boierii Craiovești după distrugerile din 1510.

Trei intervenții din cadrul secțiunii de artă medievală au fost consacrate problemei evoluției unor centre urbane din Ardeal, Banat și Moldova de nord. Virgil Pop (Cluj), *Tipologii de plan în arhitectura laică barocă din Gherla*, studiază adaptarea sistemului urbanistic monumental, de tip baroc, caracteristic orașului Gherla, la tipologia planurilor de case orientate cu fațada principală pe laterală, în funcție de parcelarea inițială, de sorginte rurală. Adriana Buzilă (Timișoara) se referă, în comunicarea *Arhitectura ecleziastică a catolicilor bănățeni în sec. XVIII*, la tipurile de plan ale primelor biserici catolice din Banat și la principalii arhitecți veniți aici din Italia și Austria. În sfârșit, Doina Mândru (București), *Fălticeni – evoluția istorică de la rural la urban*, surprinde trecerea treptată de la tipul casei tradiționale (sfârșitul sec. XVIII) la arhitectura de stil neoclasic și eclectic, fenomen caracteristic evoluției urbane din Moldova secolului XIX.

O comunicare consacrată sculpturii medievale a prezentat Suzana Heitel (București), *O sculptură necunoscută de epocă gotică: Răstignirea de la Făgăraș*. Crucifixul de mari dimensiuni (196 cm) din lemn policrom, de la biserica Mănăstirii franciscane din Făgăraș, este datat de S. Heitel la începutul sec. XVI, pe baza analogiilor cu trei piese cunoscute: crucifixul Kornis de la Cluj, provenit de la Mănăstirea (Cluj), Răstignirea de la Ieremitu (jud.

Mureș), provenită de la Târgu-Mureș, și crucifixul de la Viena, provenind de la Sibiu, toate trei, piese de mari dimensiuni, ca și cea de la Făgăraș.

Genul picturii medievale a fost bogat reprezentat în comunicări, dovedindu-se, dacă mai era nevoie, inepuizabila sa problematică. Ecaterina Cincheza-Buculei (București), *Câteva considerații privind Menologul din pictura bisericii Mănăstirii Neamț*, prezintă *Menologul* în contextul ansamblului mural din pronaosul și pridvorul bisericii Mănăstirii Neamț, constatând existența repictărilor culoare peste culoare, deci conservarea programului iconografic inițial, pe care l-a reinterpretat, ca urmare a unor noi identificări de scene. Calendarul este inclus ritmului liturgic prin corelarea lui cu celelalte teme iconografice, relevându-i-se caracterul simbolic.

Noi opinii asupra unor *imagini* binecunoscute (icoane) din vremea lui Neagoe Basarab, propune dr. Daniel Barbu în comunicarea *Expresia artistică a sentimentului religios în epoca lui Neagoe Basarab*. Reinterpretând icoanele *Maica Domnului cu Pruncul și Sf. Ioan Botezătorul* de la biserica din Domnești (Argeș), *Coborârea de pe cruce* (Muzeul Național de Artă București), icoanele cu martiri de la Curtea de Argeș, în opoziție cu referințele bibliografice anterioare, autorul consideră că icoana constituie un „document al pietății” la nivelul elitei din epoca lui Neagoe Basarab.

Dr. Marius Porumb (Cluj), *Icoane inedite din Transilvania, sec. XVI*, analizează componentele iconografică și stilistică a patru icoane din împrejurimile Clujului (*Hodighitria* de la Dezmir, *Bunavestire* de la Ciuleni și două icoane cu tema *Adormirea Maicii Domnului* de la Păniceni și Nadeș) pe care le atribuie școlii moldovenești de pictură din prima jumătate a sec. XVI. Autorul argumentează cu documente istorice circulația artiștilor moldoveni și a operelor lor în această zonă și în general în spațiul transilvănean, ca urmare a stabilirii reședinței mitropoliților transilvani la Feleac, și a întreținerii de legături continue cu biserica din Moldova, încă din sec. XV.

Comunicarea Marinei Sabados (București), *Din nou despre „comoara” de icoane de la Văleni (Neamț)*, repune în discuție o mai veche ipoteză a lui I. D. Ștefănescu, care presupune că icoanele descoperite în 1935 la Schitul Văleni de lângă Piatra Neamț ar fi făcut parte integrantă din decorul parietal, logic formulat, conform programului iconografic al unei biserici de zid. Studiul icoanelor păstrate până azi, ca și al celor menționate în 1935 (în *Byzantion*, X, 1935, fasc. 2, p. 567-590), nu

permite decât reconstituirea a două iconostase din timpul lui Petru Rareș și al Movileștilor, restul icoanelor reprezentând comenzi individuale ale vieșuitoarelor schitului.

O tendință clar circumscrisă în arta icoanei din vremea Movileștilor este definită de Constanța Costea (București), *Pictura de icoane sub dinastia Movileștilor, Ambianța Suceviței*. Cercetările autoarei privind ilustrarea manuscriselor la sfârșitul sec. XVI și începutul veacului următor au deschis o nouă perspectivă în interpretarea stilistică și iconografică a picturii murale și de icoane din această epocă, având la bază referința livrescă și viziunea „miniaturizantă”. Acestei tendințe i se subsumează pictura Suceviței și o serie de icoane de la Schitul Văleni-Piatra Neamț.

Ana Dobjanschi (București), *Icoane grecești din sec. XV-XVII din colecția Muzeului Național de Artă*, aduce în discuție icoane cunoscute, dar și piese inedite pe care le supune comparației stilistice și iconografice cu exemplare din muzee și colecții grecești, propunând în concluzie datarea și atribuirea lor unor centre de pictură cretană și veneto-cretană din secolele XV-XVII.

Comunicarea Ancăi Gogâltan (Cluj), *Icoane pe lemn din Petriș (jud. Bistrița-Năsăud)*, prezintă icoane din a doua jumătate a sec. XVIII, opere ale unor cunoscuți zugravi ca Tudor, Vasilică din Cățina și Toader Gherlățeanu.

Olimpia Tudoran (Sibiu), în intervenția *Patru tablouri de Andrea Celesti în România*, identifică pe autorul a 4 lucrări aflate în colecția Muzeului Brukenthal, ca fiind pictorul venețian Andrea Celesti (sec. XVII). Identificarea tablourilor din galerie sibiană s-a bazat pe compararea acestora cu frescele lui Celesti de la Rinaldi (1660–1670).

Rezultatele unor cercetări din domeniul gravurii au prezentat dr. Viorica Guy Marica (Cluj), *Gravuri de Virgil Solis în Transilvania*, și dr. Cornel Tatai-Baltă (Alba Iulia), *Receptarea xilogravurii ucrainiene la Blaj*. În primul caz au fost identificate

30 de lucrări (aflate în colecții din Transilvania) ca aparținând gravorului, probabil de origine spaniolă, Virgil Solis, care a lucrat în Nürnberg, în sec. XVI, ocazie cu care a fost enunțată problematica iconografică și stilistică a operei lui Virgil Solis. În cel de-al doilea caz, comunicarea s-a referit la sursele ucrainiene la care au apelat gravorii din Blaj în a doua jumătate a sec. XVIII, în mod direct, folosind tipărituri ucrainiene, dar și indirect, prin intermediari. Autorul remarcă măiestria artistică și tehnică a unor gravori ca Petru Popovici și Sandu Tipograful.

Evidențiind importanța cercetărilor arheologice care au dus la descoperirea, în Moldova (în case de orășeni, curți domnești și boierești, cetăți, mănăstiri), a numeroase cahle decorate cu subiecte religioase, Victoria Paraschiva Batariuc (Suceava), *Cahle decorate cu subiecte religioase descoperite în Moldova*, prezintă repertoriul iconografic al acestor cahle, inspirat din Vechiul Testament (Regele David, Susana și bătrânii), viața Sfintei Fecioare (Bunavestire, Fecioara cu Pruncul), viața terestră a lui Iisus (Regii Magi, Judecata lui Pilat, Răstignirea) și legende hagiografice (sfinții Ladislau, Gheorghe, Hubertus, Petru și Pavel).

Szöke Ana Maria (Cluj), *Broderii baroce în colecția de textile a Muzeului Național de Istorie al Transilvaniei*, ajunge la concluzia că noua tipologie compozițională a broderiei baroce se adaptează repertoriului ornamental din epoca precedentă, renașcentistă, în timp ce alegerea materialului și a tehnicii de lucru corespund noii viziuni stilistice.

Lucrările Simpozionului Național de Istoria Artei de la Cluj-Napoca au fost judicioși și armonioși alternanți cu vernisaje de expoziții (la Muzeele de etnografie și artă din Cluj), cu vizitarea colecției de artă veche românească a Arhiepiscopiei ortodoxe și cu excursia de studii pe traseul Cluj – Teiuș Alba-Iulia – Râmneț – Cluj.

MARINA ILEANA SABADOS

SIMPOZIONUL ARTA DIN PERIOADA POSTBELICĂ: VALORI ȘI NONVALORI, CHIȘINĂU, 14 – 17 IULIE, 1994

In organizarea Institutului de Istoria și Teoria Artei al Academiei de Științe din Moldova și al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, a avut loc, ca urmare firească a unor dezbateri științifice din anii precedenți de la Chișinău și București, simpozionul *Arta din perioada postbelică: valori și nonvalori*, având o largă

participare (deși nu au putut fi prezenți toți cei anunțați în program) a unor specialiști din domeniul artelor vizuale ca și din cele ale literaturii, filmului, teatrului și muzicii.

Institutul de Istoria Artei a fost reprezentat la această întâlnire de către Magda Cârneli, Daniela Gheorghe, Gheorghe Firca, Andrei Pintilie și

Gheorghe Vida. În continuare ne vom referi doar la câteva comunicări din zona plasticii, care ni s-au părut mai semnificative și în măsură să aducă elemente noi în discuția acestui fenomen complex, anunțat de titlul promițător al simpozionului. Astfel, comunicările unor colegi de la Institutul de Istoria și Teoria Artei din Chișinău, precum Ludmila Toma (*Viața artistică din Moldova din primul deceniu postbelic*), Constantin Spănu (*Evoluția structurii în pictura moldovenească postbelică. Probleme ale limbajului*), Gheorghe Mardare (*Mișcări de avangardă în perioada postbelică*), Tudor Stăvilă (*Pictori basarabeni în arta postbelică*) au reliefat o serie de valori autentice (Moisei Gamburd, Dimitri Sevastianov, Claudia Kobizeva, Vasile Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu), care au reușit în condițiile dificile ale dogmatismului să-și păstreze o nealterată originalitate, de multe ori și prin conservarea, datorită formației lor, a unor trăsături specifice școlii românești. În acest sens, „avangardismul” în arta postbelică din Moldova, înseamnă de fapt, pe lângă un anume nonconformism, în raport cu arta oficială și afirmarea unei continuități stilistice și de viziune, sub influența unor maeștri ai artei românești interbelice. Nu pot fi totuși ignorate nici interferențele cu arta rusă și sovietică, ceea ce îngreunează oricum generalizările, ce se pot dovedi pripite.

Comunicările cercetătorilor de la Institutul de Istoria Artei din București au avut mai ales un rol informativ, bazându-se pe studii mai vechi ale autorilor, reușind să schițeze câteva orientări esențiale ale artei românești contemporane. Astfel Magda Cârneci a prezentat comunicarea: *Dezbaterea românească în jurul postmodernismului din anii '80*; Andrei Pintilie, *Tendențe constructive din arta românească a anilor '70*; Gheorghe Vida, *Fenomenul taberelor de sculptură și rolul lor în evoluția sculpturii românești contemporane*.

Discuțiile în plen conduse de Leonid Cemortan, directorul Institutului din Chișinău și Magda Cârneci au contribuit la o mai bună cunoaștere și clarificare a unor tendințe, ca și ale adevăratelor valori, deseori neglijate sau chiar reprimite din cultura românească postbelică, în care se integrează, cu toate diferențele, ce țin de condițiile istorice, și arta din Basarabia.

O vizită agreabilă la mănăstirea Capriana, vechi locaș românesc, cu o istorie tumultuoasă, redat destinației sale inițiale a încheiat această manifestare deosebit de utilă, care se cere a fi continuată. O mențiune specială și mulțumiri se cuvin gazdelor de la Chișinău, pentru sollicitudinea și amabilitatea prietenească cu care ne-au înconjurat pe toată durata sesiunii noastre.

GHEORGHE VIDA

Restaurarea picturii murale medievale este un proces complex care cere din partea restauratorului nu numai pasiune, răbdare și sensibilitate, ci și o mare responsabilitate, conștiința răspunderii asumate în fața unei opere de artă care este în același timp document istoric ce trebuie salvat, păstrându-i-se autenticitatea, cu prețul unei dăruiri totale. Dan Căceu a înțeles perfect acest lucru dăruind în permanență tot ce a avut mai bun – capacitate creatoare, tenacitate, sensibilitate dar și afecțiune, prietenie, mărinimie – cu modestie și blândețe, fără ostentație, fără să aștepte mulțumiri, cu firescul pe care numai marii generoși îl au.

S-a născut la Lupeni, a urmat facultatea de Arte Plastice din cadrul Institutului Pedagogic Timișoara, zece ani a activat în învățământ pentru ca apoi să se dedice picturii monumentale și dificilei munci de restaurare.

El este autorul ansamblurilor murale ce împodobesc astăzi bisericile din: Zlagna, com. Turnu Ruieni, jud. Caraș-Severin, realizat în 1979; com. Eftimie Murgu (1980); Garbovăț, com. Bozovici (1981); Sinești, jud. Ilfov (1982); Lupeni, biserica „Sf. Ilie” (1985) [Fig. 1]; Deta, jud. Timiș, biserica ortodoxă (1989); Vălișoara, com. Bucosnița, jud. Caraș-Severin (1990).

Din 1983 a început să colaboreze la restaurarea picturilor în frescă, alăturându-se colectivelor care au lucrat la Biserica Episcopală din Roman, Mănăstirea Cozia (1984-1985), Timișoara (biserica „Sf. Ilie” și catapeteasma bisericii „Nașterea Maicii Domnului”) fără ca numărul colaborărilor să se oprească aici. Între anii 1986-1988 restaurează singur pictura din naosul (cu excepția turlei și a bolții de est), pronaosul (exceptând bolta) și pridvorul bisericii mănăstirii Săraca, jud. Timiș [Fig. 2], iar apoi, parțial, pe cea a bisericii monument istoric din Potlogi (1991). Datele privind degradările stratului de culoare, stratului de preparație (“intonaco”) și operațiile de restaurare a ansamblului mural de la Săraca au fost sintetizate de Dan Căceu în studiul *Unele aspecte privind lucrările de conservare ale picturilor murale*, publicat în *Revista Monumentelor Istorice*, XX, 2, 1989. Pe lângă faptul că și-a exprimat, cu această ocazie, în mod clar părerea despre pregătirea unui restaurator care trebuie să dea dovadă de „competență și exeperiență de un înalt nivel profesional”, autorul s-a remarcat, ca și în alte împrejurări, fie în cadrul unor comunicări științifice, fie în discuțiile avute pe șantiere cu diverși specialiști, ca un atent observator al monumentului în totalitatea lui. Dan Căceu era interesat de cercetarea materialului documentar privind istoricul, etapele de construcție ale bisericii, materialul arheologic, acolo unde acesta exista, încerca să înțeleagă fresca în contextul în care a fost creată, fără să se limiteze numai la restaurarea propriu-zisă.

Attras în mod special de monumentele transilvănene și bănățene, în ultima vreme a întocmit documentații și a făcut cercetări în biserica „Sf. Gheorghe” din Beregsaul Mare, jud. Timiș (1993), la Timișoara, la Magna Curia – Deva, în bisericile monument istoric din Târbuiu, jud. Bistrița-Năsăud (1994), Crișcior, Ribița, Densuș, Leșnic, jud. Hunedoara, fiind deosebit de afectat de soarta picturilor de la Sântă Mărie Orlea, Ostrov, Râu de Mori (pe cale de dispariție), și hotărât să le salveze. Nu a reușit însă să restaureze decât ansamblul mural de la Crișcior (1992-1994), dar și aici restaurarea a rămas, din nefericire, neîncheiată prin brusca curmare a vieții autorului ei.

Valoroasele fresce din biserica „Adormirea Maicii Domnului” de la Crișcior, datând de la începutul veacului al XV-lea, se aflau supuse degradărilor pricinuite de umezeală și de o ciupercă provenită din multiplele

chituirii necorespunzătoare, mai vechi, care o acopereau peste tot. Cu o mîgală de chirurg și o răbdare fără egal, Dan Căceu a înlăturat chiturile bolnave, a rechituit, a consolidat, a curățat fresca redându-i prospețimea inițială. A muncit cu dăruire totală învățându-i și pe alții tot ce știa, cu generozitate, cu bunătate, cu blîndețea ce-l caracteriza. S-a apropiat de monument cu iubire, a ajutat și a fost ajutat, mai ales de preotul paroh Miron Opriș. Specialiștilor restauratori le-a rămas datoria și obligația științifică față de biserica din Crișcior de a încheia puțînul ce a rămas pentru împlinirea restaurării picturilor, dar și datoria morală față de colegul lor în memoria căruia trebuie să încheie cât mai repede aceste lucrări.

Inseparabil va rămîne numele lui Dan Căceu și de ansamblul mural ce împodobește biserica „Sf. Nicolae” din Ribița. Multă vreme ascunse sub tencuieli tîrzii aceste fresce s-au lăsat numai ghicite prin cîteva fragmente. Intuind existența întregului ansamblu, Dan Căceu și-a petrecut ultima perioadă făcînd sondaje sistematice în toată biserica și degajînd importante suprafețe de pictură, muncind pînă la epuizare cu feroarea



Fig. 1. Lupeni. Biserica „Sf. Ilie”, Pantocratorul, pictură Dan Căceu.

pe care numai pasiunea, dragostea și respectul față de munca predecesorului său, pictorul de la Ribița, i-au putut-o insufla. A dorit să vadă, și a reușit în mare măsură, complexitatea ansamblului. A ghicit scenele încă nedegajate, a fotografiat, a împărțit aceste fotografii – căci nu era robit de orgolii mărunte – a filmat, a povestit cu entuziasm și cu o bucurie de o explozivă sinceritate, dorind să-și împărtășească bucuria tuturor acelor care-l puteau înțelege. A readus la lumină un ansamblu mural de o remarcabilă calitate artistică, o mărturie de o

inestimabilă valoare a existenței picturii bizantine într-o epocă și o zonă atât de mult pusă sub semnul controverselor în literatura de specialitate.

Cât de mare trebuie să-i fi fost emoția când de sub tencuielile reci l-au privit dintr-o dată, cu căldură, ochii Mântuitorului. Cum să se oprească și să nu degajeze tot chipul celui care îl privea cu o blândă severitate?



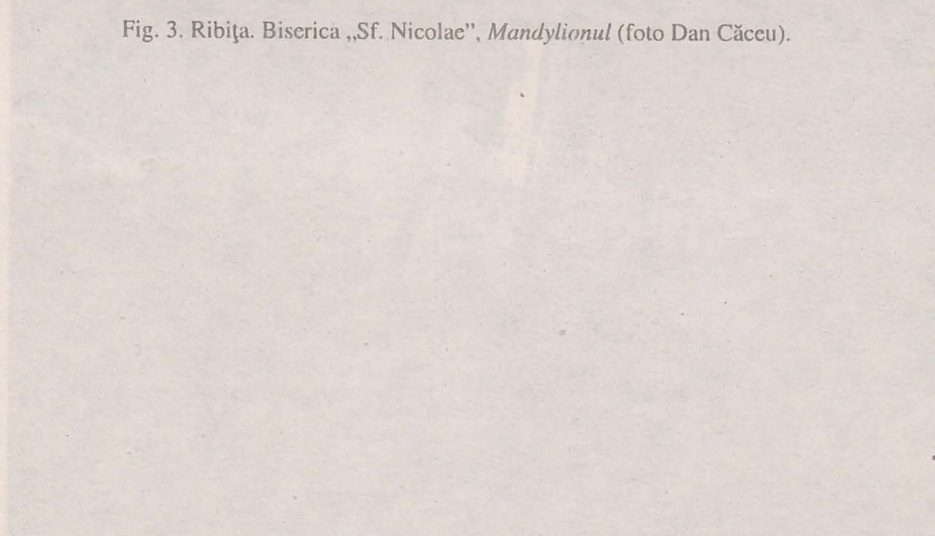
Fig. 2. Biserica mănăstirii Săraca, pictură din naos (foto Dan Căceu).

Portretul desăvârșit este opera unui pictor anonim care la 1417 picta „icoana nefăcută de mână omenească”, căci despre ea este vorba [Fig. 3]. Ascuns în nișa de deasupra porții orașului Edessa pentru a nu cădea în mâinile perșilor asediatori, Mandylionul a fost descoperit, nu fără emoție cu siguranță, după mai multe sute de ani de la zidirea lui acolo. La fel la Ribîța, *Mandylionul* pictat a stat ascuns sub tencuieli tot câteva sute de ani până când Dan Căceu l-a readus la lumină.

Dăruindu-se pe sine, Dan Căceu a dobândit imensa fericire a întâlnirii cu El, căci a răspuns cu prisosință îndemnului: „Ești mai fericit când dai, decât când iei” (Ap. 20.35) *.



Fig. 3. Ribița. Biserica „Sf. Nicolae”, *Mandylionul* (foto Dan Căceu).



* Mulțumim doamnei Luise Căceu pentru toate informațiile pe care ni le-a pus la dispoziție cu atâta bunăvoință.

ABREVIERI

AMM – Acta Moldaviae Meridionalis, Anuarul Muzeului Județean Vaslui.
AnMO – Anuarul Mitropoliei Olteniei.
AARMSI – Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Istorice, București.
AT – Ars Transilvaniae.
BAR – Biblioteca Academiei Române.
BOR – Biserica Ortodoxă Română, București.
BMIM – București – Materiale de istorie și muzeografie, Muzeul de Istorie al orașului București.
BCIR – Buletinul Comisiei Istorice a României.
BCMI – Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, București.
BMI – Buletinul Monumentelor Istorice, București.
CA – Cahiers Archéologiques, Paris.
DOP – Dumberton Oaks Papers, Washington.
GB – Glasul Bisericii, București.
JBLM – Jahrbuch des Bukowiner Landes-Museum, Cernăuți.
KS – Kratkie Soobșcenii.
MO – Mitropolia Olteniei.
Materiale – Materiale de Cercetare Arheologice.
MIA – Monumente Istorice și de Artă.
OCP – Orientalia Christiana Periodica.
RA – Revista Arhivelor.
RIR – Revista Istorică Română, București.
RFR – Revista Fundațiilor Regale.
RMM.MIA – Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă, București.
REB – Revue des Études Byzantines, Paris.
RRH – Revue Roumaine d'Histoire, Bucarest.
RRHA – Revue Roumaine d'Histoire de l' Art.
SCIA – Studii și Cercetări de Istoria Artei, București.
SCIV(A) – Studii și Cercetări de Istorie Veche (și Arheologie), București.
Suceava – Suceava, Anuarul Muzeului Național al Bucovinei, Suceava.
SMIM – Studii și Materiale de Istorie Medie.

ISSN 0039 - 3983

Lei 1 000